NICOLAE MANOLESCU

arca lui noe

eseu despre romanul românesc

vol III

MOMENTE ŞI SINTEZE

NICOLAE MANOLESCU

ARCA LUI NOE

ESEU DESPRE ROMANUL ROMÂNESC

Vol. III

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„GH ASACHI"
IAȘI

448.853

EDITURA MINERVA
București, 1983

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

CORINTICUL/ 7

Arghezi § Urmuz/ 9
Prin niște locuri rele/ 55
Sub pecetea artei/ 76
Condurul împărătesc și ghetele roșii/ 110
Oameni și cîini/ 140
Demonul jovial/ 166
Metamorfoza/ 190
Comedia literaturii/ 216
Postfață : celălalt tigru/ 242

Résumé/ 257
Summary/ 271
Indice de autori/ 285

Scanned with OKEN Scanner

CORINTICUL

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ARGHEZI & URMUZ

1.

Una din acele întîmplări, care, evocate după trecerea timpului, lasă să se vadă un semn al destinului, i-a pus în legătură, la începutul anului 1922 (sau, mai probabil, cu cîteva luni înainte) pe Tudor Arghezi şi pe Urmuz. Există un element straniu în această întîlnire, cel puţin în partea ei epistolară. S-au păstrat două scrisori, cîte una de la fiecare *(Pagini bizare*, ediţia Saşa Pană, 1970). Proaspăt redactor al *Cugetului românesc,* Arghezi îi scrie lui Urmuz, care se mai numea D. Demetrescu-Buzău, era ajutor de grefier la Curtea de Casaţie şi nu tipărise încă nimic : „Vreau să-mi rezerv plăcerea de a te fi publicat eu întîi..." Sîntem în registrul serios. Arghezi continuă însă în cel ironic : „...şi îţi prezic în noua şi neaşteptata d-tale carieră succese care vor contribui să-ţi sporească foloasele funcţiei de magistrat". Din scrisoare, înţelegem că magistratul ezita să devină scriitor. Ca să-i nimicească „ereziile" şi să-i spulbere „temerile", redactorul îi înfăţişează programul revistei, care „iese cu colaborarea tuturor profesorilor universitari, ceea ce nu înseamnă că şi cu concursul tuturor scriitorilor." Argumentul are evident în vedere scrupulele magistratului, nu pe ale scriitorului ; deşi nouă, astăzi, bizareria prozelor ce urmau a se tipări într-o revistă atît de academică ne reţine cu mult mai mult atenţia decît frica funcţionarului superior de la Casaţie de a-şi da în vileag preocupări socotite îndeobşte nepotrivite cu rangul său ; mai ales

că el și redactorul conveniseră să recurgă la un pseudonim. Și (ciudată ironie a lui Arghezi) cum puteau niște făpturi atît de neobișnuite ca Stamate, Pîlnia, Ismail sau Turnavitu să sporească foloasele magistraturii autorului lor ? „Rămăsese că scrupulele d-tale nu sînt chiar de ordin *profesional...*“, precizează Arghezi. Despre care profesie, din cele două ale lui Urmuz, să fie vorba ? Probabil că Arghezi, deși nu primise manuscrisele (declară a le aștepta), își făcuse pe o cale sau alta idee de valoarea lor : altfel nu s-ar explica stăruința pusă în a-l convinge pe un oarecare magistrat să debuteze, și încă la *Cugetul românesc,* unde apăreau atît de puțini autori de literatură („printre cei foarte puțini cari vor colabora te-am ales în primul rînd pe d-ta“). Dar (și, pe măsură ce înaintăm, lucrurile se complică) cum de i se pare poetului că „prestigiul universităților“ l-ar putea convinge pe Urmuz să li se alăture ? Ne închipuim greu un argument mai insolit decît acela că vecinătatea cea mai liniștitoare pentru extraterestrele făpturi urmuziene ar fi aceea a studiilor docte ale unor profesori de universitate, ambasadori ori oameni politici. Risipind în felul acesta preocuparea lui Urmuz dinspre partea onorabilității revistei, nu o creștea Arghezi, și încă în proporție alarmantă, pe aceea dinspre partea conținutului însuși al prozelor care i se publicau ? Ar fi trebuit ca Urmuz să nu știe ce scrie. Și, iată, el acceptă, biruit de o atît de inverosimilă argumentare. Odată intrat în joc, după ce primele două proze apar, i-o trimite redactorului pe a treia, însoțită de această scrisoare de recomandare : „Îmi vei da voie să-ți prezint, aci alăturat, pe d-nii *Algazy & Grummer,* doi simpatici negustori de geamantane, din Strada Doamnei. Dacă crezi că — *pentru binele și folosul obștesc* — a sosit momentul ca ei să fie scoși, în sfîrșit, din misterul în care erau ținuți pînă acuma, le voi aduce și lor cazul la cunoștință, trimițîndu-le cîte un număr de revistă.“ *Pentru binele și folosul obștesc* sună la fel de ironic precum *foloasele funcției de magistrat.* Sîntem siliți să admitem, împreună cu Nicolae Balotă, care a analizat pe larg acest joc epistolar în studiul său *(Urmuz),* că avem de-a face cu

Scanned with OKEN Scanner

„o situaţie de-a dreptul urmuziană“, în care Arghezi, „ca un diavol maliţios“, şi-a rezervat „plăcerea de-a amesteca astfel farsele de diverse specii“. Rămîne totuşi nelămurit un lucru : putea diavolul să imagineze o situaţie urmuziană înainte chiar ca Urmuz să existe ? Diavolul nu e creator.

Mai are rost să ne întrebăm care a fost reacţia cititorilor *Cugetului românesc*, care, deschizînd numărul al doilea pe 1922, au citit, sub titlul *Pîlnia şi Stamate, roman în patru părţi*, rîndurile care urmează :

„Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, avînd terasă cu geamlîc şi sonerie.

În faţă salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfăşurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule şi probabilităţi, suportă un vas ce conţine esenţa eternă a «lucrului în sine», un căţel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ţinînd în mînă o sintaxă şi... 20 de bani bacşiş... Restul nu prezintă nici o importanţă.“

Doi ani după *Ion* şi patru înainte de *Fecioarele despletite*, acest fel de a începe un roman (fie el şi liliputan) avea aerul unui mic scandal literar. Îl atenua doar o atmosferă foarte favorabilă gesturilor avangardiste, inaugurate în timpul războiului prin lansarea în neutra Elveţie a dadaismului. Şi totuşi ! Dovadă reacţia criticilor (principalele texte au fost retipărite de Saşa Pană la sfîrşitul *Paginilor bizare)*, aproape unanimi în a considera prozele lui Urmuz drept „un joc voluntar şi amuzant“, după cum spune, întîiul, Perpessicius, cu ocazia ediţiei din 1930. „Simple elucubraţii premeditate, fără un sens mai înalt“, scrie G. Călinescu în *Capricorn*, tot atunci. Nici peste un deceniu autorul *Principiilor de estetică*, luînd pe Urmuz ca exemplu pentru spiritul avangardei, nu îşi va nuanţa prea mult judecata, remarcînd în plus că, „joc estetic pe care îl profesează şcolarii“, literatura aceasta denotă totuşi la autorul ei „o înaltă conştiinţă estetică“. Părerea din urmă se inspira, cu siguranţă, din mărturia lui Arghezi care povestise într-un *Medalion* cum telegrafia Urmuz la tipografie schimbări

Scanned with OKEN Scanner

de virgule și cum corupea pe lucrători să facă modificări și spălturi. Există la G. Călinescu și observații de amănunt mai serioase. Linia însă a interpretării este aceasta, la majoritatea criticilor. Încît entuziasmul unor confrați de la revistele *Punct* sau *Unu*, în care s-au tipărit textele lui Urmuz (un entuziasm mai mult al nasului, incapabil să furnizeze probe intelectuale), de a le proclama insolitul, n-a reușit deocamdată să impună în magistratul de la Casație un scriitor cu adevărat serios.

Să încercăm să intrăm în miezul prozelor *, analizînd un scurt fragment de la începutul celei intitulate *Ismail și Turnavitu*:

„Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie, și se găsește astăzi cu foarte mare greutate.

Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai tîrziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză."

La o lectură inocentă, ne izbește aici corectitudinea, sub raportul formal, desăvîrșită, în care se exprimă un sens, la prima vedere, aberant. Impresia aceasta au avut-o deja primii cititori calificați ai lui Urmuz, și ei

---

* A propos de *miez*. Cuvîntul revine deseori în preajma lui Urmuz, care părea a se îndoi el însuși că prozele sale ar fi având unul: „L-am descoperit noaptea împrejurul casei, sfios, neliniștit, timorat sau în transă de speranțe, dacă se găsește sau nu *un miez* în proza lui, dacă nu cumva e vorba de o eroare; îndemnîndu-mă cînd să o public, cînd să o distrug." Acestor cuvinte din *Medalionul* arghezian din 1928, le va răspunde o descoperire senzațională a lui Saşa Pană: „În 1930, ca să întocmesc întîia ediție a operei lui Urmuz, doamna Eliza Ionescu-Buzău mi-a pus la la dispoziție manuscrisele regretatului ei fiu [...] Aceste manuscrise, în marea lor majoritate scrise pe file de caiete de școală, erau îndesate într-un lădoi de circa un metru cub! [...] Dar după ce am intrat *în miezul* lădoiului, am constatat că mă aflu în fața doar a cunoscutelor șapte schițe, și în plus numai una, inedită, *Fuchsiada*, de cea mai mare întindere. Dar fiecare din aceste schițe erau (sic) corectate și transcrise, și din nou corectate și retranscrise, de opt, de zece și unele de mai multe ori".

Scanned with OKEN Scanner

și-au sprijinit concluziile mai cu seamă pe ea. Am amintit de teza lui G. Călinescu despre aspectul de joc lingvistic, în felul șaradelor școlărești, menit să stîrnească hazul. Cu argumente de specialitate, teza a dezvoltat-o Tudor Vianu *(Figuri și forme literare)*, care a pornit de la „nonsensurile prin echivoc ale lui Dodgson", observînd că umorul provine în asemenea construcții din două izvoare : din persiflarea clișeelor limbii și din specularea echivocului unor cuvinte. Toate bucățile lui Urmuz oferă exemple neechivoce în această privință și e inutil a le mai enumera încă o dată. Să facem o jumătate de pas mai departe. Urmuz nu folosește pur și simplu clișeul, dar, schimbîndu-i intenționat contextul uzual, atrage deodată atenția asupra lui. Un lucru asemănător se întîmplă cînd cineva poartă un costum profesional în afara profesiei sale : un scafandru mergînd pe stradă în costumul său subacvatic. Ismail, sechestrat în borcan, ni se spune, de iubirea părintească, este apărat în felul acesta de „corupția moravurilor noastre electorale". Expresia tip pentru o altă categorie de fapte produce aici un anumit șoc verbal. Sau, adaugă autorul, Ismail, care iese periodic din borcanul său spre a participa la diferite serbări populare, speră „să contribuie la rezolvarea chestiunii muncitorești". Clișeul e cu atît mai absurd cu cît contextul e mai străin. Tudor Vianu numește aceasta persiflare a fixismelor din limbă. E ceva mai mult : o recondiționare a lor, o repunere în funcțiune în scopul de a servi la obținerea unei expresivități noi.

Să vedem această nouă funcționalitate a clișeelor. Exprimările tip din primele fraze ale prozei *Ismail și Turnavitu* aparțin unui stil profesional al limbii și anume aceluia științific. Frazele par să fie extrase dintr-un tratat savant. Ni se propune un fel de descriere a lui Ismail. Fiind însă vorba despre un individ uman de ficțiune, modalitatea descrierii nu poate fi simțită decît ca parodică. Din contradicția stilului științific cu obiectul său literar rezultă acest efect curios, cu care ne întîlnim și în alte proze urmuziene. Întrebuințarea voit inadecvată a registrelor limbii face de pildă ca stilul juridic

Scanned with OKEN Scanner

și stilul administrativ să apară într-o circumstanță familială cum este aceea din *Pîlnia și Stamate:* se vorbește de „soția tunsă și legitimă" a personajului principal ori despre Bufty, fiul lor, „care are avere personală"; aflăm și că, îndrăgostit de Pîlnie, protagonistul „se aruncă, din diplomație, cu fața la pămînt, rămînînd astfel în nesimțire timp de opt zile libere, termenul necesar ce, după procedura civilă, credea dînsul că trebuia să treacă pentru a putea fi pus în posesiunea obiectului". Dar să revenim la stilul savant, de enciclopedie botanică, din pasajul pe care-l analizăm. În acest stil, naratorul prezintă în fond un personaj de roman, pe care ne-am deprins să-l considerăm un om viu, în carne și oase. I-am putea reface, lui Ismail, existența, meseria, obiceiurile (cam perverse), conflictul cu protejatul și servitorul său Turnavitu, ba chiar sfîrșitul tragic-comic. Dar el este privit de către narator dintr-un unghi atît de insolit, încît optica tradițională asupra personajului literar (și implicit asupra omului) pare radical modificată.

Iată. Ismail este „compus" din „ochi, favoriți și rochie": două elemente corporale și unul vestimentar sînt asociate printr-un paralogism formal. Precizarea că Ismail „se găsește astăzi cu foarte mare greutate" trimite cu gîndul la un articol din comerț. Confuzia planurilor e deliberată și sistematică. Unde locuiește Ismail? „Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinței iubitului său tată, un bătrîn simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuit cu un mic gard de nuiele". În prima parte a frazei, referentul este de natură legumicolă (căci legumele se păstrează în borcane și se conservă), dar apoi aflăm că presupusa legumă are un tată bătrîn, simpatic și cu nasul turtit (ceea ce ne mută în planul uman), pentru ca logica să fie încă o dată încălcată prin adaosul că acest tată (sau numai nasul lui?) este împrejmuit de un gard, ca o suprafață de teren sau ca o clădire. Una din surorile lui Urmuz relatează că viitorul scriitor se amuza să remarce tot soiul de asemănări curioase, de exemplu la trecătorii de pe stradă: „Ia uită-te la cel de colo, nici nu se poate ține în poziție verticală, *pare că* ar avea o îmbrăcăminte de șiță". E

Scanned with OKEN Scanner

destul să eliminăm cele două cuvinte subliniate ca să obţinem una din acele combinaţii atît de frecvente în *Paginile bizare*, constînd în definitiv în considerarea tuturor enunţurilor *au pied de la lettre*. Sau, despre un funcţionar de la judecătorie (în raportarea aceleiaşi surori) :, „Decît să-şi piardă timpul mîzgălind în acte, mai bine ar servi de ventilator". De aici la prezentarea lui Turnavitu e un singur pas, şi el constă în lipirea, în „sudarea" celor două planuri, cel propriu şi cel figurat, ale exprimării : „Turnavitu nu a fost multă vreme decît un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare, greceşti, de pe strada Covaci şi Gabroveni." Trecerea din planul propriu în cel figurat nu este marcată în nici un fel. Procedeul este, pînă la un punct, similar cu acela remarcat de Roland Barthes în portretele lui Arcimboldo. Prozatorul începe prin a se referi la Turnavitu ca la un individ uman (care e personajul prozei, un ins puţintel abject, un parvenit ros de ambiţii şi de invidii) şi continuă, în chipul cel mai firesc, prin a-l considera un obiect (ventilatorul) care are istoria lui particulară (folosind în diverse cafenele). Cele două biografii merg împreună, fără ca a doua s-o figureze metaforic pe prima, dar sudate perfect în destinul unui *om-ventilator* : „Nemaiputînd suporta mirosul ce era silit să aspire acolo, Turnavitu făcu multă vreme politică şi reuşi astfel să fie numit ventilator de stat, anume la bucătăria postului de pompieri «Radu Vodă»". Originalitatea nu constă aici în metafora prin care un *om învîrtit* e numit *ventilator*, ci într-o mişcare pe suprafaţa figurată a limbajului ca şi cum ar fi considerată aceea proprie. Sîntem în al doilea termen al comparaţiei ca şi cum am fi în primul ; un macaz invizibil a deviat vehicolul de pe o linie pe cealaltă.

În materie de invenţii de limbaj, există două feluri de „progres" : cînd invenţia rămîne în cadrul regulii jocului şi cînd ea schimbă însăşi regula. Să-l numim pe cel dintîi *jeu de langage*, iar pe al doilea *coup de langage*, pentru a sugera caracterul oarecum gratuit şi amuzant al unuia, în deosebire de caracterul batjocoritor (*coup de langage* însemnînd, între altele, luare în derî-

Scanned with OKEN Scanner

dere, batjocorire) al celuilalt. Multă vreme (și uneori și astăzi încă) invențiile lui Urmuz au fost receptate doar ca jocuri ingenioase și hazlii, ceea ce mă determină să cred că nu li se atribuia altă putere decît aceea de a opera anume schimbări în cadrul stabilit de expresie literară ; stupefiau prin insolitul de moment, ca orice calambur, echivoc sau sofism lingvistic, nu erau suspectate de a coborî într-un strat mai profund. Russel sau Carnap ar fi putut cita celebra fabulă *Cronicari* ca exemplu de enunț formal perfect corect care îmbracă un nonsens. Acesta este nivelul la care s-a oprit critica tradițională cînd a analizat *Paginile bizare*. Personajul Ismail descris în termenii tehnici ai unui tratat botanic a condus pe critici la ideea de inadecvare intenționată între metodă și obiect : dar dacă pentru Urmuz era vorba, tocmai din contra, de a găsi o metodă adecvată unui obiect *care nu-i mai apare la fel ca predecesorilor și contemporanilor lui ?* Dacă, așadar, invențiile lui lingvistice țin de acele *coups de langage* care dislocă un cadru dat, parodiindu-l, batjocorindu-l, ca să construiască apoi un altul nou în loc ? Premisa eseului meu este că, cu sau fără conștiință, Urmuz a schimbat însăși regula jocului : adoptînd un mod de expunere ce pare, la prima vedere, incompatibil cu obiectul expus, el a făcut-o pentru că omul însuși a încetat să i se mai înfățișeze, precum prozatorilor realiști, din epoca doricului sau a ionicului, drept „natural“ și congruent sub raportul comportării externe sau interne, produs organic al unei biologii complexe, pe scurt, ca o ființă înzestrată cu un set de însușiri în parte proprii, în parte caracteristice pentru întreaga specie.

Să ne oprim încă o clipă ochii pe Ismail, așa cum am văzut că îl descrie naratorul. El ne apare ca un hibrid inconcevabil. Logica vieții e nesocotită atît în portretul fizic de la început, cît și în biografia schițată pe urmă. Este, în același timp : *un om*, cu o poziție socială oarecare (e proprietarul crescătoriei de viezuri, are slugi etc.) și cu o conduită morală bine precizată (perversitate, cruzime etc.) ; *o plantă* ce creștea odinioară în grădini iar acum, grație progresului tehnic, se fabrică pe cale sintetică ; *un produs* greu de găsit în comerț ;

Scanned with OKEN Scanner

o legumă conservabilă în borcane; în sfîrșit, *un obiect* ce poate fi oferit drept premiu la tombole („marea plăcere a lui este... să se agațe de grinzi pe la diferite binale, în ziua cînd se serbează tencuitul, cu scopul unic de a fi oferit de proprietar ca recompensă și împărțit la lucrători"). La urmă este și o sugestie de prostituție. Incongruența structurală atrage una de aspect fizic (și de vestimentație): Ismail are favoriți, dar și rochie (la serbarea tencuitului poartă una „de macat de pat cu flori mari cărămizii"). Incongruent e personajul și sub raportul comportării: în fiecare dimineață la cinci și jumătate poate fi văzut „rătăcind în zig-zag pe strada Arionoaiei" (ah, ce precizări balzaciene!), însoțit de un viezure, „de care se află strîns legat cu odgon de vapor și pe care în timpul nopții îl mănîncă crud și viu, după ce mai întîi i-a rupt urechile și a stors pe el puțină lămîie..." La toate nivelele, Ismail e o făptură cu desăvîrșire contradictorie. Dar eterogenitatea nu e singurul lucru frapant: să adăugăm artificialitatea. Produs pe cale sintetică, Ismail este o „combinație" de laborator, la antipodul ființelor naturale, un mic monstru de felul acelora pe care le vedem în bestiarele fantastice ale lui Baltrušaitis.

Într-o notă răzleață, găsită printre manuscrise de Sașa Pană, Urmuz afirmă: „Personalitatea nu e rezultatul vreunor virtuți ascunse sufletești. S-ar părea că e mai mult gradul de concentrare diferit și de densitate pe care fluxul vital universal, împrăștiat la întîmplare, l-a căpătat oprindu-se în fiecare din indivizi..." Chiar dacă aici e vorba de personalitate în sensul moral și nu în acela de ființă umană generică, putem desprinde ideea de aleatoriu care pare să guverneze umanul. Omul urmuzian este în adevăr (și nu doar ca ființă morală, dar în structura lui ontologică), rodul hazardului combinării și concentrării particulelor cosmice universale. În Algazy (spre a lua și alte exemple), își dau întîlnire elemente absolut fortuite: „Algazy este un bătrîn simpatic, știrb, zîmbitor și cu barba rasă și mătăsoasă, frumos așezată pe un grătar înșurubat sub bărbie și împrejmuit cu sîrmă ghimpată..." Grummer, asociatul lui, are „un cioc de lemn aromatic" și „o bășică cenușie de cauciuc"

448.853
BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

prinsă „la spate, puțin deasupra feselor". Asemenea făpturi pot fi cu greu suspectate că se conduc, în alcătuirea lor fizică (și nu numai fizică), de altă logică decît aceea a universalei întîmplări. Nicolae Balotă a identificat cu toate acestea două constante și le-a ilustrat în studiul lui cu multă minuție : majoritatea sînt ființe mecanomorfe sau zoomorfe. Turnavitu, fiind ventilator, poate lua la nevoie și forma unui bidon, Algazy și Grummer au prelungiri de lemn ori de metal, ca un fel de proteze neverosimile. Nasul tatălui lui Ismail e „tras la presă" (fabricat pe această cale și, *totodată*, turtit) și înconjurat cu un gard. Ismail iubește o Pîlnie ruginită scoasă de destin în cale-i. O obsesie zoologică străbate în egală măsură prozele. Emil Gayk este un om-pasăre, care sare asupra nepoatei lui și o ciugulește. Personajul *Plecării în străinătate* are relații intime cu „cele două rațe bătrîne ale sale" iar soția îl bănuiește și de altele, de exemplu cu o focă. Ismail nu doar își mănîncă viezurii, dar îi și necinstește. Grummer are cioc, e drept că de lemn, totuși figura lui capătă astfel un păsăresc profil. Și așa mai departe.

Ion Pop a remarcat mai demult că omul mecanomorf urmuzian „poate fi pus în relație în mod semnificativ cu o întreagă orientare pre-suprarealistă din deceniul al doilea al secolului nostru, aceea a «mitului mașinist»" *(Avangardismul românesc)*. Aș merge mai departe și aș lega hibrizii urmuzieni (zoomorfi și mecanomorfi) de întreaga plastică a epocii dadaiste sau suprarealiste. Ismail, Gayk și ceilalți seamănă izbitor cu atîtea din personajele tablourilor sau sculpturilor lui Picabia, Duchamp, Max Ernst, Brauner, Mirò, Dali, Picasso și alții. Legendele puse de Ernst la operele lui vădesc aceeași înclinație spre analogia fortuită care ne incită la Urmuz : „Quelques animaux dont un illettré". Sau : „Miroir *auch :* tête, oeuf et poisson."

În toată avangarda, elementul hotărîtor (care vine de la Rimbaud și se transmite ca o boală incurabilă sensibilității moderne) mi se pare tendința de a înlocui — ca subiect al operelor de artă — *realitatea dată* cu pura ei *posibilitate*. E un element nu îndeajuns luat în seamă de specialiștii fenomenului. Realitatea era, în ochii rea-

Scanned with OKEN Scanner

liștilor, și mai înainte ai clasicilor, o lume de forme euclidiene, finite și determinate, închise definitiv între propriile granițe ; fiecare lucru era ceea ce era : un ou era un ou, un arbore era un arbore și așa mai departe ; principiul de bază l-aș putea numi al coincidenței (sau al identității) imaginii artistice cu lucrul real. Romanticii (dintre precursorii ce pot fi invocați) nu se abăteau nici ei decît aparent de la acest principiu : doar că, în cazul lor, era vorba de o coincidență a formei imaginare nu cu forma vizibilă, ci cu forma visată (dorită). În pragul secolului XX, și apoi în toată prima lui parte, această identitate nu se mai regăsește : noțiunea de real pare să devină nesigură, schimbătoare : simplă posibilitate de a fi, nu realitate fermă. Subiectul pictorului începe să aleagă spațiul, altul decît acela euclidian tridimensional, și anume unul cu mai multe dimensiuni ca în geometriile neeuclidiene. Și fiindcă am pomenit de Euclid : cîtă ironie pune Ernst în *Euclidul* lui, care, de cîte ori l-am văzut, m-a făcut să mă gîndesc la Grummer și la ciocul lui din lemn ! Cîmpul realului seamănă pentru acești artiști cu un cîmp de inepuizabile posibilități. Toate resursele combinării și deformării, toate materialele sînt exploatate pînă la capăt. Artistul pierde gustul reproducerii a ceea ce vede și îl dobîndește pe acela al unei nețărmurite inventivități. Eliberată de obligația asemănării (izvorînd din principiul coincidenței), fantezia devine mai îndrăzneață, așa cum devine ochiul pictorului tînăr cînd, în locul tratării unor subiecte de școală, poate să-și aleagă singur ce să picteze. Imaginația artei începe să disprețuiască imaginația naturii. Orgoliul artistului nu mai este de a crea în spiritul naturii, ci de a crea forme capabile să îmbogățească natura : să i se adauge și s-o concureze. Suprarealismul e plin de imagini inventate *împotriva* naturii. Unele aparțin domeniului visului și mi s-au părut totdeauna cele mai puțin originale : poate fiindcă au fost cunoscute și de imaginarul medieval, renascentist și romantic. În registrul oniric abundă reprezentările zoomorfe, printr-un proceu care ar putea fi numit al *metamorfozei incomplete*. Regnurile fiind transgresate, omul nu e complet transformat în pasăre sau pasărea în animal, căci ar fi să

Scanned with OKEN Scanner

cădem în basmul naiv. Ochiul nostru e șocat de punerea la un loc a unor specii diferite, într-un hibrid nefiresc, ca și cum ar fi încercat să treacă una în alta, procesul rămînînd însă la jumătate. Și la Urmuz apar astfel de rezultate ale unei metamorfoze incomplete. S-a vorbit, în legătură cu ele, de o *descompunere* a umanului. Desigur, nu în plan etic, ci fizic. Însă altul mi se pare, din punct de vedere al omului, sensul major al viziunii la avangardiști, și anume *descentrarea* umanului în ierarhia universală. Un om-pasăre nu e atît un om descompus, degradat, cît unul deposedat de privilegiul de a se afla în centrul lumii : prin chiar faptul că regresează pe scară zoologică, el e descentrat. Viziunii antropocentrice i se substituie astfel una cosmocentrică, mai generală, și care implică o hibridizare pe scară universală a ființelor, de la care omul nu mai este exclus. Un al doilea procedeu folosit de avangardiști l-aș numi *proteza mecanică* și el instaurează celălalt mare domeniu al imaginarului lor, alături de acela oniric, domeniul automaticului, al omului-mașină. Aici tradiția e aproape nulă. Obsesia și mitul mașinii sînt de dată relativ recentă. Proteza nu mai este, ca metamorfoza, o transgresare a regnurilor, ci a întregii sfere a animatului, a viului. Deosebirea e de marcă : modelul însuși biologic, care guverna deopotrivă realul viu și imaginarul artistic, e înlocuit de unul mecanic. Sacrificată e, în primul rînd, ideea de evoluție organică (creștere, descreștere). Automatul e inorganic. E lipsit nu numai de viață, dar și de biografie sau psihologie. E un extraterestru, precum *Ubu imperator* al lui Ernst, un titirez uriaș din metal roșu, ca acela folosit la cazane, dar posedînd mîini și în genere cu o expresie bizar umană, de stupiditate sfidător-ironică. Referindu-ne la Urmuz : majoritatea făpturilor sale fictive sînt din această categorie. Iubita lui Stamate e o Sirenă-Pîlnie, Grummer, Algazy și ceilalți au toți proteze mecanice stranii, grătare, băsici de cauciuc etc. E greu să nu ne reamintim, cînd le citim, de atîtea tablouri suprarealiste, cu mențiunea că niciodată la Urmuz nu se pornește dinspre automat spre uman, ci totdeauna invers. La mulți pictori suprarealiști, proteza e umană sau naturală : într-un tablou al lui Magritte, o

Scanned with OKEN Scanner

cămașă de noapte așezată cuminte pe un umeraș e prevăzută cu doi sîni foarte femeiești iar perechea de pantofi cu toc de pe masa din fața ei are, concrescute, degete cu unghii lăcuite. Baza umană a hibridului pare, din contra, asigurată deplin la Urmuz, ceea ce nu face mai puțin insolite creațiile sale. Ar fi de notat și că noțiunea însăși de creație iese schimbată din această experimentare a posibilităților realului lăsate în voia imaginației. Creatorul clasic are religia naturalului, în actul creației, nu doar pe aceea a naturii, cînd își alege subiectele : vrea să fie firesc, asemeni demiurgului invizibil și productiv care a dat naștere lumii reale ; se ascunde, se retrage din creație ; ia cu sine instrumentele de care s-a folosit și are grijă să șteargă toate urmele lor de pe trupul operei. Din contra, o dată cu avangarda, triumfă un mod opus de a concepe creația : din moment ce nu mai urmărește similaritatea cu realul, ci concurarea lui, artistul modern își pune cu orgoliu pecetea pe produsele care-i aparțin. Marca de fabricație este la loc de cinste. Orgoliul originalității începe însă chiar de la materialul utilizat. Am citat, în primul volum al eseului meu, definind corinticul, apologia făcută de Bruno Schulz materialelor ieftine, cîlților, zegrasului, cîrpelor, rumegușului, vopselelor ordinare. Acum, rostul acestei apologii apare mai limpede. Artistul modern îngroașă impresia de confecționat și de *artefact* în detrimentul celei de natural și de spontan. El „schimonosește“ lucrurile, ca un demiurg jucăuș. La Bacovia (cu care Urmuz are destule asemănări), creatorul ca demiurg schimonosit este o prezență indiscutabilă. Grosolănia materialului joacă aici un rol important. Ca, dealtfel, și scena pe care sînt puse să joace personajele în acest mod confecționate : și care nu mai poate fi viața, ci un loc inventat de artist pînă în cele mai mici amănunte. Observăm cum se propagă concepția inițială a avangardistului în toate sectoarele și la toate nivelele operei. Exhibîndu-și mijloacele, el își exhibă și caracterul nenatural, artificial, al spațiului. Sîntem, în toată arta avangardei, într-un fel de teatru de marionete. Lui Perpessicius i s-a părut nimerit, deja acum cincizeci de ani, să descrie astfel spațiul prozei lui Urmuz : „Marionete încovoiate sub

Scanned with OKEN Scanner

greutatea unor destine peste puterile lor, Ismail, Turnavitu, Grummer, Algazy, Gayk și Cotadi, protagoniștii micului teatru de păpuși al lui Urmuz, amuză și întristează în același timp : sub travestiul lor amuzant se schițează o existență înrudită cu a noastră". Este probabil intuiția cea mai profundă din întreaga critică tradițională. Perpessicius a simțit că statutul personajului s-a schimbat radical ; nemaifiind o ființă vie, ci un hibrid, el e confecționat după rețetă proprie de autor și condus apoi cu ajutorul sforilor ca o marionetă. Universul însuși al acestor bizare personaje e altul decît al eroilor lui Rebreanu sau Camil Petrescu. Scena, actorii, regizorul, totul se schimbă peste noapte.

În roman, schimbarea este aproape la fel de mare ca și în plastică, muzică sau poezie, doar că aici a lipsit acțiunea radicală a unei avangarde și rezultatul a fost o întîrziere a conștiinței acestei schimbări. Urmuz se numără printre puținii avangardiști propriu-ziși ai prozei. Înnoirea lui vizează, desigur, perspectiva dorică și aceea ionică (ce stau, ambele, sub semnul realismului) : îl putem considera cel dintîi promotor la noi al corinticului romanesc. Rolului său i s-a recunoscut radicalismul de la început, dar nu și adevărata natură. Două au fost prejudecățile, care și azi mai păzesc asemeni unor cîini la ușa prozei lui : caracterul exclusiv parodic și efectul exclusiv amuzant. Parodierea mijloacelor prozei realiste (vizibilă în formula de introducere la *Pîlnia și Stamate*, în subiectul burghez de melodramă al aceleiași, în unele prezentări ale personajelor etc.) nu e un scop în sine, ci o cale de acces spre mijloacele originale ale corinticului. Și, în fond, astăzi sîntem mai aproape de convingerea că există un univers urmuzian deopotrivă de substanțial și de constituit ca acela, să zicem, al Hortensiei Papadat-Bengescu. Nici numai parodică, nici numai amuzantă, proza lui Urmuz trebuie privită în ea însăși (lui Nicolae Balotă, care a făcut prima tentativă temeinică în acest sens, i s-a reproșat copilărește că studiul lui întrece în număr de pagini *Paginile bizare !*), spre a se constata că răspunde atît unui moment determinat din mișcarea romanului modern, cît și unei anumite înțele-

Scanned with OKEN Scanner

geri a omului și a societății, alta decît aceea împărtășită de romanul doric și de acela ionic.

Să raportăm pe Urmuz la Hortensia Papadat-Bengescu, așa cum, în volumul anterior al eseului meu, am raportat-o pe autoarea *Hallipilor* la Camil Petrescu. Ambii zugrăvesc burghezia națională, deși pleacă de la viziuni social-estetice diferite. Viziunea Hortensiei Papadat-Bengescu reflectă încă o încredere fundamentală în valorile clasei, pe care accentele critice puternice ca și atenția acordată degradării, n-o pot ascunde. E o clasă bolnavă, care și-a pierdut în parte spiritul întreprinzător (generația pionierilor lipsind, pe scena romanelor îi vedem pe reprezentanții generațiilor următoare, care, de fapt, nu mai produc, ci rafinează produsul), privită totuși în *pozitivitatea* ei. Există chiar, în *Rădăcini,* o încercare de reînvigorare a energiilor stinse, prin contactul cu sursele primare. Am sugerat la timpul potrivit procesul (mult mai veridic înfățișat decît această reînvigorare artificială) prin care clasa își pierde treptat vitalitatea — atît capacitatea de acțiune cît și interioritatea psihologică — și, o dată cu ea, puterea de a se analiza pe ea însăși. Ciclul *Hallipa* urmărește să arate tocmai felul în care energia socială și individuală a burgheziei românești se epuizează. Ultimii ei descendenți duc, în romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, o existență aproape exclusiv mondenă, limitată la respectarea convenienţelor exterioare, goliți aproape complet pe dinăuntru. Instinctul artistic o împingea pe romancieră spre utilizarea, succesivă, a procedeelor în stare să sugereze acest proces : de la multiplicitatea de voci, reflectînd varietatea conținutului sufletesc, pînă la analiza omniscientă (revenită din doric, ca un strigoi), care acoperea tot mai mult larma interiorității, luînd-o sub controlul ei, atunci cînd psihologia diferențiată a indivizilor se pierdea aproape fără urmă în conduita unitară a grupului social. La Urmuz, burghezia apare deodată în *negativitatea* ei : irațională, incongruentă și grotescă. Individualitatea s-a atrofiat cu totul. A rămas mecanismul imaplacabil al supraindividualității. Ființele și-au pierdut nu doar interioritatea, dar chiar și omenescul. Iar marja lor de libertate (umană) a lăsat locul celei mai depline

Scanned with OKEN Scanner

manipulări. Marionete, automate, aceste făpturi sînt tocmai în măsura în care mîna care trage sforile este surdă la glasul lor. Sînt ființe protetice, reificate. E ușor de înțeles în ce fel viziunea socială mizantropică și-a creat aici maniera de prezentare de care avea nevoie. Putem conchide că lumea din prozele lui Urmuz n-o parodiază (pur și simplu) pe aceea din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu sau Camil Petrescu : este o *altă față* a ei, într-un moment psihologic ulterior, și care purcede dintr-o perspectivă diferită. Ismail, Stamate, Fuchs sînt nu numai contemporani cu Lică Trubadurul, Drăgănescu, Marcian, Tănase Lumînăraru, Nae Gheorghidiu : sînt, s-ar putea spune, unii și aceiași oameni, dar văzuți cu un ochi atît de diferit, încît par alții.

Putem descrie această *altă față* a lumii ? Cu siguranță. Ea păstrează toate aparențele societății capitaliste (averi, bani, profit, tranzacții, violență, alienare etc.), deși este pe de-a-ntregul reificată. Posesia absoarbe ființa, pe care mai întîi o prelungește : este proteza ei mecanică. E destul să distrugi ceea ce personajele posedă pentru a le nimici în însăși ființa lor. Turnavitu dă foc, din răzbunare de slugă umilită, rochiei lui Ismail, care, „redus astfel la mizerabila situație de a rămîne compus numai din ochi și favoriți", se tîrăște pînă la marginea pepinierei lui cu viezuri unde cade „în starea de decrepitudine" în care îl găsim „pînă în ziua de azi..." Rochia, ochii și favoriții se află așadar pe același plan de importanță vitală : exteriorul cu interiorul, aparența cu esența, trupul cu sufletul, *a avea* cu *a fi*. Algazy și Grummer sînt negustori. Ascuns sub tejghea, ultimul atrage clienții „în tot soiul de discuții" pînă cînd, venindu-i bine, îi „plesnește de două ori cu ciocul peste burtă". Cotadi are și el magazin și procedează la fel, sfîrșind prin a aplica lovituri puternice în dușumea „cu muchea unui capac de pian pe care îl are înșurupat la spate, deasupra feselor". Dragomir, la rîndul lui, cînd constată că iubitul său asociat nu reușește să stupefieze clienții, sare în ajutorul lui lungindu-și gîtul pe care se suie o iederă și alte plante agățătoare. Meserii serioase, transformate în capcană, exhibiție și spectacol : formă reificată a publicității comerciale. Negustorii își agresează clien-

Scanned with OKEN Scanner

ții. Îi captează deci *la propriu*. Relația capitalistă fiind una de agresiune în vederea profitului, Urmuz o înfățișează ca o agresiune directă și fizică. Și concurența e interpretată la fel. Algazy și asociatul său Grummer se bat pînă se ucid, după ce unul din ei încearcă să-l înșele pe celălalt, spre a-și mări profitul. În *Ismail și Turnavitu*, apare, după relația negustorului cu clientela și după aceea de concurență dintre negustori, o a treia categorie de relație : între patron și salariat. Și tot la propriu : ca să placă patronului, Turnavitu îl „mănguleşte pe rochie cu un pămătuf muiat în ulei de rapiță, urîndu-i prosperitate și fericire...“ Dar cînd, în urma unui guturai (să notăm derizoriul bolii), Turnavitu îmbolnăvește viezurii patronului său, este „imediat concediat din serviciu“. Și cum serviciul îi adusese mari cîștiguri (căci Turnavitu e un Dinu Păturică al epocii și profită de încrederea lui Ismail-Tuzluc), nu se împacă lesne cu ideea concedierii, sinucigîndu-se, dar nenorocindu-și mai întîi patronul. Emil Gayk are în materie de politică externă idei foarte în spiritul arghezian din *Tablete din Țara de Kuty*. Raporturile lui cu nepoata sînt erotico-milităroase și, cum totul este luat la propriu în proza lui Urmuz, ele devin o ciuguleală care duce la încălcarea normelor internaționale și la un război în toată regula, neîncheiat decît cînd Gayk, avansat mareșal în retragere, e prea bătrîn spre a se mai lupta și e silit să semneze o pace rușinoasă sub garanția marilor puteri. Bătrînul din *Plecarea în străinătate* (un fel de Ubu imperator) renunță la „toate titlurile și onorurile“ dezbrăcîndu-se în pielea goală. Negustorie, concurență crudă, războaie, păci rușinoase, pierderea puterii, iată spectrul economico-politic al lumii lui Urmuz. Noi nu sînt meseriile, preocupările, morala, ci felul de a le privi, despuiate de orice ideamolitate și ca o pură negativitate. Orice transcendență morală fiind abolită, această *altă față* a societății burgheze arătată de Urmuz seamănă cu o împărăție de obiecte agresive, de reacții mecanice, însă violente, în care deci totul, de la eros la crimă și de la negustorie la politică, este reificat. Într-un articol din 1965 la ediția franceză a *Paginilor bizare*, Eugen Ionescu, unul din marii moștenitori ai lui Urmuz, înțelegea foarte bine seriozitatea

Scanned with OKEN Scanner

profundă a acestor imagini bufone ale omului și lumii moderne. El spunea că Urmuz trebuie considerat „unul din profeții dislocării formelor sociale, ale gîndirii și ale limbajului din lumea asta, care astăzi, sub ochii noștri, se dezagregă, absurdă ca și eroii scriitorului nostru".

Sentimentul cel mai puternic pe care-l încercăm cînd ne aflăm în compania eroilor lui Urmuz este unul de absurditate. De vină este, desigur, încălcarea legilor vieții și ale logicii. „Cînd spunînd cuiva : te iubesc ! ni se răspunde : șapte, am înțeles că universul a început să se desfacă", scrie G. Călinescu într-o tabletă consacrată *Abstracționismului muzical*. Și criticul învinuiește pe „abstracționiști" de a cultiva excesiv absurdul. Reprosul i s-a făcut și lui Urmuz, care este, nici vorbă, un abstracționist. Întrebarea este însă dacă el putea zugrăvi o lume pe cale să se desfacă, să-și iasă din țîțîni, s-o ia razna, recurgînd la mijloacele tradiționale ale prozei. Din exemplele culese mai sus s-a putut constata că procedeul luării *la propriu*, care provoacă cel mai frecvent sentimentul de absurditate, este strîns legat de viziunea unui univers *reificat*. Aici este un punct nodal al discuției. Confuzia permanentă și voită care se face la Urmuz între sensul figurat și cel propriu al cuvîntului, absența în definitiv a planului figurativ al limbajului nu sînt altceva decît expresia estetică, formală, a reificării : absența transcendenței morale și domnia obiectelor se traduc cel mai bine în acest mod. Voi căuta să dovedesc mai departe că, obsedat de himerele lui grotești, Urmuz descoperă un mijloc uimitor de a le da viață, care constă, la un prim nivel (pe care parțial l-am și ilustrat) în folosirea *au pied de la lettre* a cuvintelor, și la un al doilea nivel, în considerarea în același fel a romanului în întregul său. *Literalul acaparează literarul*. O profundă schimbare de înțelegere a literaturii e pe cale să se înfăptuiască. E deajuns a spune, fără a intra în amănunte de ordin teoretic, că Urmuz trebuie numărat printre autorii moderni de *texte*, ca Poe sau Mallarmé. Procesul textualizării lichidează, într-o parte a literaturii moderne, pe acela al simbolizării. Un examen al problemei și o teorie a textului se găsesc în studiile din *Negru pe alb* ale lui

Scanned with OKEN Scanner

Livius Ciocârlie. Aici e vorba doar de consecințele care privesc romanul corintic.

Iată, prozatorul ne prezintă, trăgînd-o de sfori sub ochii noștri, una din marionetele sale : „Gayk este singurul civil care poartă pe umărul drept un susținător de armă. El are gîtlejul totdeauna supt și moralul foarte ridicat". Este, am putea spune, un civil cu vocația armelor, un om gata parcă în orice moment să comită o agresiune. Moralul lui belicos este foarte înalt, deși supus unei umori facile : „Nu poate fi ostil multă vreme cuiva, dar din privirea-i piezișe, din direcțiunea ce ia uneori nasul său ascuțit, precum și din împrejurarea că este aproape în permanență ciupit de vărsat și cu unghiile netăiate, îți face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli." Individul este, nici vorbă, periculos. El întruchipează starea de beligeranță. Orice romancier realist ar fi de acord să-l prezinte *aproape* în același fel. Noutatea la Urmuz constă, mai întîi, în a nu-și desfășura personajul, în a încerca dimpotrivă să-l concentreze : să-l fixeze în cîteva trăsături : nas ascuțit, unghii lungi, ciupiturile de vărsat ca niște cicatrice etc. Se lipsește bucuros de acțiune, ca și de cadrul ei : de fundal, de personaje episodice ; iar în portret, de orice amănunt superfluu. Nu vrea să așeze în picioare un om „în carne și oase", ci o idee. Păstrează exclusiv acele trăsături ale personajului care folosesc ideii, chiar dacă ele aparțin de domenii diferite ale realului. Și le combină în așa fel încît să obțină nu o expresivitate de suprafață și de similaritate (care să ne facă să spunem : ah, dar l-am zărit chiar ieri pe stradă pe domnul Gayk), ci o expresivitate abstractă, în care să identifici întreaga categorie generală. Gayk este *noțiunea* de beligeranță. Spuneam că Urmuz e un abstracționist. În adevăr, și natura, și ordinea elementelor care participă la portret diferă de acelea din proza realistă. Printr-un *raccourci* curajos, care elimină accesoriul, Urmuz compune un portret care ne duce cu gîndul mai curînd la Picasso decît la Velásquez : „Ascuțit bine la ambele capete și încovoiat ca un arc, Gayk stă totdeauna puțin aplecat înainte, astfel că poate ușor domina împrejurimile". Totul este riguros în acest portret. Dacă dorim

Scanned with OKEN Scanner

să vorbim de absurditate, ea nu aparţine felului în care Urmuz îl vede pe Gayk, ci lui Gayk însuşi. Flaubert se referea, în oroarea lui bine cunoscută, la „burghezul ca abis". Gayk, Algazy et. comp. sînt tot aşa de abisali ca Bouvard şi Pécuchet. Metoda abstracţionistă a lui Urmuz face evident absurdul din viaţă, nu-l inventează : dar îl face evident cu o eficacitate de care metoda realistă nu s-ar dovedi în stare.

Concentrat, redus la esenţă (aşa cum, prin deshidratare, zarzavaturile se transformă într-un praf iar oala de supă intră într-un plic) nu este doar personajul urmuzian : ci însuşi romanul. Acesta este al doilea nivel la care funcţionează regula literalităţii. Un prim exemplu, foarte simplu, ni-l oferă „romanul în patru părţi" *Pilnia şi Stamate*. Cele patru părţi sînt următoarele : descrierea locului acţiunii ; prezentarea personajelor ; acţiunea propriu-zisă ; deznodămîntul. Naratorul respectă cu sfinţenie, cum vedem, forma clasică de roman pe care o goleşte însă de vechiul conţinut, în sensul că rigidei caroserii, cu părţile ei componente de totdeauna, nu-i mai corespund o acţiune coerentă şi nici personaje logic motivate, ca în romanul realist. Ceea ce se păstrează este doar aparenţa unei vieţi de familie normale : ocupaţiile, relaţiile şi comportamentul personajelor sînt aberante. Stamate, un om „demn, unsuros şi de formă aproape eliptică", membru în consiliul comunal, mestecă toată ziua celuloid brut, pe care-l scuipă apoi în capul lui Bufty, „unicul său copil, gras, blazat şi în etate de patru ani". Bufty se preface, „din pietate filială", a nu observa gestul tatălui, şi întreaga zi „tîrăşte o mică targă pe uscat". În această vreme, soţia şi respectiv mama „ia parte la bucuria comună, compunînd madrigale, semnate prin punere de deget". Şi aşa mai departe. Din ocupaţiile lui Stamate, ne atrage atenţia un *hobby* : consilierul fotografiază, în timpul liber, sfinţii de pe pereţii bisericilor şi vinde pozele „credulei sale soţii şi mai ales copilului Bufty". Aici se aruncă o săgeată perfidă într-un anumit gust artistic, bazat pe fotografie, şi în succesul obţinut prin comercializare. Urmuz nu pierde ocazia de a caricaturiza realismul, identificîndu-l cu literatura de consum a epocii. Însă Stamate are şi o exis-

Scanned with OKEN Scanner

tenţă clandestină, în care e filosof şi astrolog. Şi tocmai aici îl loveşte destinul : sub înfăţişarea unei seducătoare sirene care, împreună cu o puzderie de driade * şi alte făpturi ale apei, îl ispitesc pe austerul bărbat depunîndu-i la picioare o Pîlnie, de care acesta se îndrăgosteşte fulgerător. Intriga micului roman este prin urmare la fel de bizară ca şi personajele. Pasajul îndrăgostirii este de un comic foarte suav. Marele amor e apoi tulburat de copilul Bufty pe care Stamate îl surprinde într-o zi intrat în graţiile (citeşte : în tubul) Pîlniei. Iubita dovedindu-se o tîrfă, ce-i mai rămîne de făcut castului filosof ? Îşi ucide cu sînge rece soţia, copilul şi iubita, după care îşi pune capăt zilelor. Acesta fiind deznodămîntul, să observăm intenţia de parodiere a romanului pasional burghez (o viaţă de familie meschină, o mare pasiune înşelată, crima şi sinuciderea protagonistului). Gesturile tipice şi momentele rituale ale melodramei sînt conservate, dar conţinutul e altul. În detaliu, totul e absurd, în ansamblu, coerenţa e perfectă. Remarcăm la nivelul compoziţiei romanului ceea ce remarcam înainte la nivelul lingvistic : romanul e ca o frază sintactic corectă şi familiară, dar al cărui sens e absurd. *Pîlnia şi Stamate* este, în raport de romanul parodiat, ca un automobil arhaic scos la o cursă contemporană, a cărui caroserie amuzant de demodată ascunde un motor modern.

Un al doilea exemplu ni-l oferă *Fuchsiada,* probabil capodopera lui Urmuz. Parodia e secundară în acest „poem eroico-erotic şi muzical, în proză". În pofida subtitlului. Nu ne mai preocupă raportarea la mecanismele prozei realiste, ci desăvîrşita (şi chiar ironica) funcţionare a mecanismului textual. În locul logicii *viului* (o logică a evenimentului sau a psihologiei), *Fuchsiada* este construită integral pe o logică a *limbajului.* Înaintarea epică se realizează prin apăsarea pe clapele limbajului, oarecum în felul în care Fuchs, pedalînd la pian, se deplasează în spaţiu. Bizarul „mijloc de locomoţiune" ro-

* *Driadele* lui Paul Delvaux sînt nişte hieratice femei-fecioare, călcînd apa unui lac sau rătăcind prin grădinile unui minunat castel.

manesc nu mai este condiționat de modelul biologic — care stătea la baza realismului, cu regulile lui imitative, cu „viața", „viul", înscrise în legea creșterii și descreșterii — ci de un model cibernetic, de mașină gînditoare. „Acțiunea" sau „comportamentul" eroului (exterior, interior) neglijează complet logica realului, urmînd însă absolut strict o logică de limbaj, a cuvîntului considerat *au pied de la lettre*. Sensurile și înlănțuirea lor sînt literale. Literaritatea veche realistă e absorbită, topită, lichidată de această nouă literalitate : motorul romanului sînt cuvintele, raporturile și echivocurile lor, jocul lor imprevizibil și fascinant. Întîia pagină din *Fuchsiada*, care a părut doar ingenioasă contemporanilor lui Urmuz, poate fi citită astăzi sau într-un viitor nu prea îndepărtat ca un model de perfecțiune clasică pentru ilustrarea textualității pure :

„Fuchs nu a fost făcut chiar de mama sa... La început, cînd a luat ființă, nu a fost nici văzut, ci a fost numai auzit, căci Fuchs cînd a luat naștere a preferat să iasă prin una din urechile bunicei sale, mama sa neavînd deloc ureche muzicală...

După aceea Fuchs se duse direct la Conservator... Aici luă forma de acord perfect și după ce, din modestie de artist, stătu mai întîi trei ani ascuns în fundul unui pian, fără să îl știe nimeni, ieși la suprafață și în cîteva minute termină de studiat armonia și contrapunctul și absolvi cursul de piano... Apoi se dete jos, dar, în contra tuturor așteptărilor sale, constată cu regret că două din sunetele ce îl compuneau, alterîndu-se prin trecere de timp, degeneraseră : unul, în o pereche de mustăți cu ochelari după ureche, iar altul, în o umbrelă — cari împreună cu un sol diez ce îi mai rămăsese, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică și definitivă...

Mai tîrziu, la pubertate — zice-se — îi mai crescu lui Fuchs și un fel de organe genitale cari erau numai o tînără și exuberantă frunză de viță, căci era din firea lui afară din cale de rușinos și nu ar fi permis, în ruptul capului, decît cel mult o frunză sau o floare...

Această frunză îi mai servește și ca hrană cotidiană — se crede. Artistul o absoarbe în fiecare seară înainte de culcare, apoi intră liniștit în fundul umbrelei sale

Scanned with OKEN Scanner

și, după ce se încuie bine cu două chei muzicale, adoarme dus pe portative și legănat pe aripi de armonii angelice, acaparat de visuri auzite pînă a doua zi, cînd — rușinos cum este — nu iese din umbrelă pînă nu i-a crescut altă frunză în loc."

Fuchs, care este o himeră a muzicii, nu putea să se nască decît dintr-o *ureche muzicală*, și, cum mama lui era *afonă*, soarta a ales-o pe aceea a bunicii. Delicata origine mitologică a eroului sugerează și un principiu creator diferit de acela organic natural. Spre deosebire de eroii romanelor realiste, Fuchs nu se naște, ci *iese dintr-o ureche*. E, firește, la început *auzit* și nu văzut, cîtă vreme se compune exclusiv din *sunete*. După anii de ucenicie, cînd ia *forma unui acord perfect* și învață în cîteva clipe *armonia* și *contrapunctul* (dar nu fără a se retrage în fundul unui *pian* o vreme ceva mai lungă), Fuchs tinde să degenereze înspre o formă pe jumătate umană. Două din *sunetele* componente se prefac în mustăți, ochelari și umbrelă. Fuchs începe să semene cu Ismail. Organele lui genitale sînt vegetale : o exuberantă frunză de viță din care în același timp se și hrănește, ca un mic Bachus muzical ce este. Locuiește în umbrelă, încuiat cu, desigur, *chei muzicale*, și, dormind, *își aude* întreaga noapte visele.

Această minunată povestire mitologică este relatată de narator *din auzite (zice-se, se crede)*: fiind vorba de o himeră muzicală nici nu se putea altfel. Ea are ca temă *ceea ce se aude*. Fuchs nu e un muzician oarecare, nici măcar Muzicianul, este duhul, pe jumătate întrupat, al muzicii. El fiind construit din sunete (unele degradate), tot ce-l privește e legat de acest univers sonor. Logica eroului e pe de-a-ntregul sonoră.

Ca și logica extraordinarei lui aventuri. Silit să-și dea umbrela la reparat (probabil la un atelier de instrumente muzicale), Fuchs doarme o noapte sub cerul liber, cucerit de (exact !) muzica astrelor pînă într-atîta încît pedalînd trei ore la pian (ca la bicicletă) ajunge într-un cartier rău famat... Se aude că partea umană din el l-ar fi atras acolo, unde mai multe „slujitoare terestre ale Venerei" îl asaltează cu „cîntece și veselie, șoapte dulci și armonie". Totul cîntă în lumea lui Fuchs. I se cere

Scanned with OKEN Scanner

să execute la pian o sonată (e doar o formă a muzicii de cameră) și, după multe rugăminți (el furișîndu-se plin de rușine în burta pianului), muzicianul cîntă cu atîta vervă și talent încît e auzit de zeița Venus însăși. Eroul se afla doar la slujitoarele ei ! Invitat de zeiță în Olymp, Fuchs se înalță „ajutat de aripile puternice ale inspirației lui de compozitor". În alcovul olimpian, nenumărați amoraș „sub bagheta măiastră a lui Orfeu, intonau cîntece de slavă iubirii". Fuchs înțelege că zeița iubirii l-a ales spre a regenera împreună pămîntul și Olimpul deopotrivă de amenințate cu decăderea. Venus îl așează între sîni pe delicatul ei iubit, precum regina din Brobdingnag pe Gulliver, unde Fuchs mai întîi nu se pricepe ce să facă iar apoi : „Deodată îi veni o idee. Își zise că precum Uvertura, ca muzică, nu se poate raporta decît numai la ureche, și cum urechea este cea mai nobilă Uvertură a corpului (din cele pe care le cunoștea Fuchs) — organul muzicii divine și prin care el, apărînd în lume, văzuse întîia oară lumina zilei — atunci bucuria supremă nu poate fi căutată decît în ureche..." Ați auzit bine : Fuchs se strecoară în urechea zeiței. Născut dîntr-o ureche, cum era să nu caute el iubirea tot în ureche ? Actul erotic e la el un pur act muzical (sau invers) : „Fuchs, acum înviorat, se reculese, se încordă și, de pe vîrful picioarelor zeiței, cu o frenezie de nespus, se repezi printr-un «sforzando» și pătrunse în găurica lobului urechii drepte a Zeiței, pe unde ea de obicei își introducea cerceii, dispărînd înăuntru cu totul". După vreo oră, Fuchs își face apariția în lobul urechii, „îmbrăcat în frac și cravată albă, satisfăcut și radios, mulțumind și complimentînd în dreapta și în stînga mulțimea care îl așteptase înfrigurată..." Concertul s-a sfîrșit : însă nimeni nu-l aplaudă. Venus și locuitorii Olympului așteptaseră altceva de la el. Supărată, zeița ordonă să fie alungat, nu înainte ca, smulgîndu-i-se frunza de viță, să i se atîrne în locul respectiv ceea ce-i lipsea. „O ploaie de disonanțe, de acorduri răsturnate și nerezolvate, de cadențe evitate, de falșe relațiuni, de triluri și mai ales de pauze cădea din toate părțile asupra artistului izgonit. O grindină de diezi și de becari ascuțiți îl lovea necontenit în spinare, o pauză

Scanned with OKEN Scanner

mai lungă îi sfărîmă ochelarii... Alți zei mai răutăcioși aruncară asupra lui cu tibii, cu harpe eoliene, cu lire și cu cimbale, și culmea răzbunării, cu *Acteon, Polyeucte* și cu *Simfonia a III-a* a lui Enescu...“ Pallas-Athena se îndură să-l conducă pe pămînt unde însă „slujitoarele Venerei“, care-l iubeau exclusiv pentru muzica lui, în deosebire de stăpîna lor, îl alungă la rîndul lor văzînd ce i-a crescut în locul exuberantei frunze de viță : „Fuchs, Fuchs, satir murdar ! (strigă ele foarte excitate). Să nu respecți tu cel mai nobil organ, urechea ? !“ Fuchs, cu ajutorul vechiului său mijloc de locomoție, pianul, se refugiază în „mijlocul naturii“ unde își va pune în aplicare planul de a crea prin muzică o nouă rasă de oameni.

Aventura lui Fuchs este, dacă pot spune așa, deopotrivă sexuală și textuală. Caracterul glumeț al micului roman rezultă nu numai din întîmplările nefericitului amant al Venerei (incapabil să împlinească ce se cere de la el), dar și din funcționarea ingenioasă a textului însuși care produce sens asemeni unui *perpetuum-mobile* lingvistic. În planul epic, recunoaștem două-trei teme sau motive mitologice (nașterea eroului, formarea lui etc.). În planul textului, avem de asemenea cîteva motive care dau naștere altora printr-o logică pur lexicală : aceste motive sînt de ordin muzical. Himeră a muzicii, Fuchs e „compus“ nu numai din sunete și acorduri, cum am văzut, ci și din cuvinte care semnifică noțiuni muzicale ; în același fel, destinul lui e o înlănțuire de semnificanți muzicali. Savoarea *Fuchsiadei* constă în umorul acestui lexic muzical și al gramaticii foarte simple care-l face productiv.

Deseori invocat de noii romancieri francezi din deceniul 7, Flaubert este primul care a visat să scrie „o carte despre nimic“. După părerea mea, el a început această carte și n-a reușit s-o isprăvească : mă gîndesc la *Bouvard et Pécuchet*. O carte foarte urmuziană ! Cuplul cu gesturi simetrice format din cei doi „bonshommes“, unul mare, altul mic, nu ne evocă doar filmele cu Stan și Bran, dar pe Algazy și Grummer, pe Cotadi și Dragomir : „Quand ils furent arrivés au milieu du boulevard, ils s'assirent, à la même minute, sur le même

Scanned with OKEN Scanner

banc. Pour s'essuyer le front, ils retirèrent leurs coiffures, que chacun posa près de soi ; et le petit homme aperçut, écrit dans le chapeau de son voisin : Bouvard ; pendant que celui-ci distinguait aisément dans la casquette du particulier en redingote le mot : Pécuchet". Putem merge mai departe. Cei doi „bonshommes", se știe, după ce ambițioasele planuri le dau greș, revin spășiți la vechea lor meserie : de copiști. Romanul lui Flaubert, care-i lasă cam în acest punct pe Bouvard și pe Pécuchet, ar fi trebuit să continue cu ceea ce omuleții copiază, și anume cu un uriaș „sottisier" în care, ca într-o enciclopedie, să fie transcrise toate prostiile, clișeele, idioțeniile, aberațiile găsite în jurnale, cărți, documente ș.a.m.d. „C'est l'histoire de ces bonshommes qui copient une espèce d'encyclopédie critique en farce", scrie Flaubert, destul de neliniștit, dealtfel, de o întreprindere, care i se pare lui însuși ideea unui „fou et triplement frénétique". Romancierul francez se confesează lui Turgheniev : „Quelle peur j'éprouve ! Quelles transes ! Il me semble que je vais m'embarquer pour un très grand voyage, vers des régions inconnues et que je n'en reviendrai pas." Iat-o, presimțită, marea călătorie a romanului secolului nostru, în locuri necunoscute realiștilor, contemporanii lui Flaubert. Între frazele din „sottisier" ar fi putut foarte probabil să se afle una asemănătoare cu aceea ironizată de Valéry : „Marchiza ieși să se plimbe la ora 5". Bouvard și Pécuchet ar fi urmat să copieze „spécimens de tous les styles" și încă „sur un grand régistre de commerce" (din care trebuie să fi avut și Algazy sau Dragomir unul) : cum să fi lipsit tocmai stilul romanesc ? Ultima frază a romanului ni i-ar fi înfățișat pe eroi într-o postură semnificativă : „Finir par la vue des deux bonshommes penchés sur leur pupitre et écrire". Bouvard și Pécuchet sînt însuși romanul corintic aplecat asupra modelelor sale și copiindu-le. De la Urmuz și Arghezi la M. H. Simionescu sau Paul Georgescu (spre a rămîne în literatura română), romanul va deveni laboratorul celei mai ciudate experiențe din întreaga lui istorie : rescrierea literaturii existente. Întîiul, la noi, Urmuz a presimțit noutatea sursei flaubertiene a genului. Din mărturisirile prozatorului, raportate de

Scanned with OKEN Scanner

sora lui, rezultă că îi plăcea să se inspire din sonoritatea unor cuvinte, din numele de persoană citite pe firme, din conversaţia de societate *à batons rompus*, din exprimările şablon etc. Clişeul (şi cel literar) reprezintă mina nesecată a acestei inspiraţii. Dar clişeul nu poate fi decît repetat întocmai, *copiat* : sensul copierii de la Flaubert ne îndrumă spre înţelegerea modernă a literaturii ca o uriaşă tautologie : nemaicopiind viaţa (treaba realiştilor), literatura se copiază pe sine. Literarul se identifică cu literalul. „Urmuz grefier ! — exclamă aceeaşi soră, fidelă amintirii lui — ... două noţiuni care nu se impacă. Scria, scria copiind dosare. Noaptea tîrziu, schiţa printre ele portative cu chei muzicale.“ Muzica fiind la autorul lui Fuchs o pasiune bine cunoscută, sora lui greşea totuşi socotind că operaţia copierii îl oprea pe Urmuz de la crearea unor opere muzicale. Adevăratul *revers* al îndeletnicirii de a copia nu era, la grefierul de la Casaţie, muzica, ci literatura, în sensul flaubertian. Grefierul n-a dat nici o atenţie conţinutului dosarelor (singurul folos, dacă îl pot numi aşa, tras din el a fost modul cum şi-a regizat sinuciderea), dar a fost definitiv cîştigat de limbajul lor. Proza lui e tot o copiere, tot o treabă de grefier ; e vorba, firește, de unul sublim, şi care are în vedere însăşi literatura. Urmuz e un Bouvard şi un Pécuchet care a renunţat la toate proiectele practice, şi-a cumpărat pupitru, hîrtie, tocuri, cerneală şi se aşterne pe copiat : „Ainsi tout leur a craqué dans les mains. Ils n'ont plus aucun intérêt dans la vie. Bonne idée nourrie en secret [...] : copier. [...] Ils s'y mettent“.

2.

Arghezi, care l-a debutat pe Urmuz, îi este probabil şi întîiul emul. Nicolae Balotă a făcut legătura pe linia întrepătrunderii mecanicului şi animalului în „reprezentări ale corporalităţii groteşti“ *(Opera lui Tudor Arghezi)*. Dar asemănările nu se limitează la atît. Remarcăm în proza argheziană (şi mă voi referi îndeosebi la *Tablete din Ţara de Kuty* şi *Cimitirul Buna-Vestire*, deşi aş putea culege dovezi aproape la fel de elocvente din *Poarta neagră*, *Icoane de lemn* şi celelalte) o reluare conştientă

Scanned with OKEN Scanner

a viziunii și procedeelor urmuziene, precum și, ceea ce mi se pare foarte important, a atitudinii polemice față de o anumită literatură. Criticînd romanul *Ion*, într-un articol faimos, deseori citat ca exemplu de incompatibilitate între doi mari scriitori, Arghezi îi reproșează în fond lui Rebreanu lipsa de artisticitate, a cărei cauză el o pune, în chip semnificativ, pe seama acelor strategii realiste menite a crea iluzia de verosimilitate. „Literatura scrie Arghezi — e un adaos, nou în permanență, la materia primă, oferită de-a gata în natură..." Și încă și mai tăios : „A scri ca domnul Rebreanu nu este cîtuși de puțin a scri, este a lipi cu pap, pe geamuri, ilustrații din *Universul literar*. Omul ia foaia, foarfeca și papul, și lipește" *(Scrieri,* 24). O întreagă estetică a prozei (și, implicit, a romanului) se află contestată aici. Problemele nu se mărginesc la „scriitură", cum au crezut mulți comentatori, influențați și de titlul articolului : *„Ion" de domnul Liviu Rebreanu sau Cum se scrie românește.* Cea mai bună dovadă o constituie un roman precum *Cimitirul Buna-Vestire,* ale cărui procedee nu mai datorează absolut nimic tradiției pe care *Ion* o ilustra glorios.

Deosebirea dintre cele două proze este atît de mare, încît contemporanii (și, pe urmele lor, criticii de azi) au refuzat *Cimitirului Buna-Vestire* titulatura de roman. „Proza lui Tudor Arghezi intră în sfera liricului și ar fi nedrept s-o judecăm altfel", afirmă ritos G. Călinescu în *Istoria* mică. În *Arta prozatorilor români,* T. Vianu consemnează exclusiv elementele „poetice" ale prozei arghezine, în linia Macedonski-Anghel. Chestiunea este reluată de Nicolae Balotă, în studiul lui, la sfîrșitul unui capitol intitulat semnificativ *Romancierul fără voie.* Titlu ambiguu însă : căci Arghezi nu se socotea pe sine, vom vedea, un astfel de romancier, care ar fi scriind romane fără să vrea, ci atribuia unui personaj al său (folosit ca argument de N. Balotă) relatarea felului cum a devenit scriitor fără să urmărească asta. Ceea ce nu e chiar același lucru. Personajul, pe numele lui, Dehora, apare în ultima *Tabletă din Țara de Kuty.* Profesia lui ne atrage atenția (nu și lui N. Balotă) : este magistrat. Să se fi gîndit Arghezi la Urmuz ? Eventualitatea mi se pare mai

Scanned with OKEN Scanner

mult decît probabilă, deşi criticul, iarăşi, n-o ia în considerare. Magistratul-scriitor mărturiseşte într-un interviu (care constituie pretextul tabletei) că, pe vremuri, cărţile îl speriau ca şi cum ar fi fost opera unei „rase de oameni excepţională“ şi-i inspirau un „respect brutal“. Realitatea vieţii l-a lovit dureros, pe de altă parte, între viaţă şi cărţi căscîndu-se treptat, în cazul lui, un fel de abis : „Viaţa ştiinţei, a sufletului, a minţii, nu concordă niciodată cu viaţa. Ştiinţa, sufletul, mintea sînt nişte tablouri mărginite de un pervaz şi agăţate fictiv în dosul vieţii.“ Dehora studiază dreptul şi e numit „procuror într-un canton depărtat de vieţuitoarele superioare“. Să se fi chemat acesta, cu totul întîmplător, Răchiţele, şi să fi aparţinut de fostul judeţ Argeş ? Sau poate Cazimcea din Tulcea ? Între biografia fictivului Dehora şi aceea a realului Demetrescu-Buzău apar şi alte asemănări. Ştim din amintirile surorii lui Urmuz istoria mutărilor lui succesive pînă la a ajunge la Bucureşti. Dehora ne spune singur cum a fost mutat „de cîteva ori, la distanţe de cîte şase sute de kilometri“, fiindcă nu a „leşinat dinaintea fanfaronadei retorice a unui bariton de coloratură, devenit ministru al Dreptăţii“. Ca şi Urmuz, avea, se vede, ureche muzicală. Întors în Capitală, ca şi colegul său real, descoperă o lume la fel de coruptă, deşi mai bine lustruită decît în provincie. Şi, cînd toate încercările lui de a trezi conştiinţele contemporanilor dau greş, Dehora se apucă de scris. Nu ştim ca Urmuz să fi făcut asemenea încercări, dar e limpede că s-a apucat de scris simţindu-se inapt de o activitate practică, şi după ce „tout lui a craqué dans les mains“. Arta narativă, Dehora şi-o reprezintă destul de urmuzian : „Începui să povestesc, ca un scriitor de meserie, învăluind accentul personal cu obscurităţi, rostind fracţiuni de adevăruri, acceptate în toate timpurile mai bine decît adevărul întreg, lipind pe biciul meu de hîrtie încleiată, din zece mii de muşte, din zbor, cîte una. Am adoptat purcederea indirectă şi drumul şerpuit, evitînd preciziunile prea hotărîte şi scăldîndu-mi certitudinile şi faptele în laptele fantezist.“ Şi Dehora adaugă, atît de în spiritul lui Arghezi, dar care fusese şi al lui Urmuz, că nu se consideră scriitor, ci

Scanned with OKEN Scanner

„meșteșugar de cuvinte". Nu este nici o îndoială că Dehora este inspirat de Urmuz.

După acest ocol, poate nu de tot nefolositor, să ne întoarcem la întrebarea lui Nicolae Balotă despre „romancierul fără voie" din *Cimitirul Buna-Vestire* și din celelalte proze : „Sînt, oare, aceste schelete literare, aceste reconstrucții de manechine articulate, romane ?" Criticul nu răspunde direct. Se poate deduce că nu le socotește astfel. Scheletele, manechinele privesc deopotrivă proza lui Urmuz. Întrebarea s-ar putea pune deci și în legătură cu el. Dacă în personajul din *Tablete* criticul ar fi ghicit pe Urmuz, răspunsul i-ar fi stat la îndemînă. Fabula cu Dehora trebuie interpretată prin prisma pamfletului contra lui Rebreanu. Estetica lui Dehora crește din repudierea esteticii lui Rebreanu. Și ea ar putea fi formulată foarte pe scurt așa : romanul operează cu esențe de realitate, nu cu imitații de realitate. Arghezi sau Urmuz, romancieri fără voie ? Ar fi să nu vedem ironia din spusele lui Dehora : „Nu sînt scriitor, sînt un om care se răzbună că a fost mințit de toate construcțiile ipotetice ale autorilor de cărți..." (*O răzbunare* se intitulează tableta). S-a crezut de obicei că „romancierul Dehora" se răzbună pentru că a fost dezamăgit de viață : dar el însuși spune clar în fraza citată mai sus că a vrut să se răzbune pe literatură, nu pe viață. Autorii de cărți sînt aceia care i-au înșelat așteptările. Răzbunarea lui vizează o *anumită* literatură, căreia Dehora îi opune o alta. Cel care l-a dezamăgit e Rebreanu. Ar dori să scrie ca Urmuz.

Tabletele din Țara de Kuty fiind dedicată lui Rabelais, *Cimitirul Buna-Vestire* și celelalte ne aduc aminte nu o dată de Swift : o altă serie literară decît aceea realistă devine prin urmare activă în proza lui Arghezi. Conștient de filiație, prozatorul ținea s-o sublinieze. Era în definitiv dovada lui de noblețe : o operă atît de stranie (pentru cine ar compara-o cu alte romane ale vremii) nu era o invenție absurdă, dovedindu-se a-și avea tradiția ei. Astăzi, știind mai bine istoria romanului european, ne dăm seama și de ce formula realistă (dorică și apoi ionică), dominantă de la jumătatea secolului XVIII și

Scanned with OKEN Scanner

pînă la începutul secolului XX, a putut să pară la un moment dat și *singura* formulă de roman, în ochii unor oameni pentru care Balzac sau Tolstoi erau Romancierii prin excelență. Pe de altă parte, romanul european, deși constituit, în accepție modernă, în Anglia lui Sterne și Smollett, nu se poate să nu aibă rădăcini în proza anterioară secolului XVIII. Înaintea lui Richardson, Walter Scott și Balzac, au fost Cervantes, Scarron, Swift și alții, chiar dacă „romanțul" nu e tot una cu „romanul" pe care-l premerge și-l învață unele lucruri. Din dorința, cu totul firească, de a aduce ceva original, romanul, ca să-și probeze spiritul burghez de care este atît de strîns legat de la începuturile lui, inventează realismul, în sensul de verosimilitate a imaginilor despre om și lume. Noțiunea nu era familiară autorilor de „romanțuri". Aș zice, din contra, că principala preocupare a lui Cervantes sau Swift era de natură imaginativă și ideologică, nu mimetică. Romancierii secolului XX redescoperă, ei, un lucru pe cît de simplu, pe atît de natural : că realismul, fundînd romanul ca specie burgheză și modernă, nu reprezintă, într-o perspectivă mai largă, decît o paranteză istorică în evoluția prozei ; și, ca un corolar, că romanul nu poate să fie decît îmbogățit de contactul cu proza antichității tîrzii, a Evului Mediu și a Renașterii. În acest punct, redevine activă o tradiție ce părea uitată. Estetica realismului a obturat estetica prozei anterioare, dînd chiar impresia că *perfecționarea* strategiilor mimetice (înfățișate admirabil de Auerbach, căruia îi reproșez totuși ideea principală a cărții lui) a fost scopul suprem al artei romanului, însemnînd un cîștig atît de important încît să nu mai îngăduie nici o nostalgie. Azi ne apare limpede că importantul cîștig — fără de care *Comedia umană* sau *Război și pace* nu s-ar fi născut — nu s-a realizat fără anumite pierderi, din care cea mai gravă a fost încorsetarea imaginației romancierilor de către dorința de verosimilitate. Romancierul realist a fost ținut de necesitatea de a crea imagini după chipul și asemănarea vieții reale ; a rămas prizonierul unei viziuni empirice și plauzibile asupra omului ; a devenit grefierul adevărului (social, psihologic, moral), uitînd că din fantezia lui țîșniseră cîndva

Scanned with OKEN Scanner

o mie și una de nopți de vis, miracol și splendoare; atent la realitatea imediată, a sacrificat irealitatea și mitul; în fine, voind mai presus de orice să descrie viața *așa cum e*, de fapt, așa cum îi apărea ca față vizibilă a lumii și a omului, n-a mai încercat s-o ocolească dinspre partea nevăzută, inexplicabilă și misterioasă. Sigur, secolul XIX nu este doar al lui Stendhal, Flaubert și Zola, ci al lui Poe și Hoffmann, al prozatorilor romantici și al lui Dostoievski : dar ei au fost considerați marginali sau precursori, locurile din centru fiind rezervate realiștilor și naturaliștilor. Abia după 1920 romanul redevine conștient de acea parte a puterii lui care rămăsese multă vreme nefolosită. Urmuz și Arghezi deștupă unele din aceste surse de putere : fantezia grotescă, viziunile utopice. Alții, în urma lor, redescoperă mitul și livrescul, într-un adevărat concert al fanteziei romanești eliberate. Am numit corintic acest roman scăpat de sarcina de a fi documentul verosimil al unei lumi sau al unui individ (considerați deopotrivă de euclidian, în cele trei dimensiuni ale bunului-simț), și redevenit liber să se avînte în imaginație, vis, idee, ideologie, basm, mit, utopie și satiră, în infern ca și în paradis, cu alte cuvinte, în a patra și în a cincea dimensiune a unui real inepuizabil și care nu se mai restrînge la realitatea realiștilor. Marile figuri ale romanului corintic sînt Musil, Joyce, Hesse, Kafka, Broch, Schulz, Canetti, Ayala, Camus, Lowry, Pynchon, Márquez, Fuentes, Grass și alții, autorii *Procesului, Jocului cu mărgelele de sticlă, Abatorului nr. 5, Calcanului, Terrei nostra* sau ai lui *Rainbow,* care au creat o nouă realitate și o nouă mitologie a romanescului. Și dacă romanul realist nu a dispărut, el seamănă din ce în ce mai puțin cu ce a fost odinioară; cînd nu s-a metamorfozat cu totul, a îmbrăcat o haină nouă.

Cimitirul Buna-Vestire, 1936, cel mai bun dintre romanele argheziene, debutează ca un satiricon și se sfîrșește ca o utopie negativă. Observația s-a mai făcut, într-o formă sau alta. Ea ne ajută să situăm romanul lui Arghezi într-o estetică în stare să-l explice cu adevărat, fără să trebuiască să recurgem la noțiuni din afara ro-

Scanned with OKEN Scanner

manescului, să-l considerăm de exemplu un „poem“ și încă „liric“. Dacă fauna satiricului a stat de la început în atenția comentatorilor, estetica arghezianã le-a devenit accesibilă mai tîrziu. Întîiul care i-a dat o formulare suficient de generală este N. Balotă. O caracterizare a lui ne aduce frapant aminte de teza din *Manechinele* lui Schulz: „Marioneta are nevoie de un păpușar, spune criticul. Făpturile acestui satiricon sînt arătate, toate, învăluite în sforile Marelui Păpușar. Creatorul mitic care le-ar fi dat ființă este înlocuit însă cu un meșteșugar vulgar, mai bine zis cu un cîrpaci. Umanitatea e umilită în cîte un asemenea exemplar ce trădează stîngăcia «creației»“. Dar aceste propoziții nu le găsim în capitolul despre romane, ci în acela despre proză în general. E timpul să legăm mai decis estetica scriitorului de arta specifică a romanelor sale, de structura lor. La rigoare, aș putea-o ilustra cu *Tablete din Țara de Kuty* sau cu *Poarta neagră*: mă voi mulțumi cu *Cimitirul Buna-Vestire*, unde heterodoxia formulei e mai rezonabilă. Conservatorii sînt greu de convins, în critică la fel ca oriunde, și mă tem că, dacă ușile Clubului Romanului se vor deschide, eventual, pentru *Cimitirul*, ele vor continua să rămînă închise pentru celelalte opere arghezieneîn proză, fie și pentru *Tablete din Țara de Kuty* *.

* Din *Cuvîntul înainte* la prima ediție a *Tabletelor* merită să citãm „declarația de principiu“ a autorului, care spune cititorilor săi că „n-a urmărit să realizeze nici o logică nici o succesiune ci o simplă carte de buzunar și ghiozdan, citibilă oricum, începută orișiunde, fără final și putînd sfîrși acolo unde vrea cititorul să-i puie o zăloagă, să o abandoneze sau să o arunce.“ Fiind vorba de cititor — care acceptă o asemenea libertate la fel de greu cum primesc majoritatea studenților mei ideea de a trata la examen subiecte propuse de ei înșiși, — iată și părerea, opusă celei de mai sus, a „rectorului Mya Lak“ din aceleași *Tablete* despre literatura modernă, părere în care se întîlnește cu mulți critici de ieri sau de azi: „Sînt adversarul scrierilor care încep ca nelumea, din mijlocul sau din interiorul ideii, fără pregătirea cititorului. După cum într-o casă trebuie să intri pe scară, pe ușă, pe lîngă vestiar și progresiv, să ajungi în sala de mîncare, unde ești invitat, tot așa și în literatură. Autorul cată să fie metodic și să nu te bage în salon de-a dreptul. E regula definitivă a clasicismului adevărat.“ Să fi citit oare Mya Lak *Pîlnia și Stamate* și să se fi speriat?

Scanned with OKEN Scanner

Corinticul este, în *Cimitirul Buna-Vestire,* învederat de două trăsături esențiale : întîia se referă la aspectul general al romanului, în care procedeelor iluzioniste, menite să sugereze respectarea realității, li se preferă procedee care, din contra, spulberă la tot pasul asemănarea și verosimilul, trezind în cititor o anume perplexitate ; a doua trăsătură vizează structura alegorică a romanului, care nu e o frescă satirică de moravuri, ci o utopie sumbră. Să le considerăm pe rînd.

Nota urmuziană a prozei lui Arghezi este atît de izbitoare, încît e de mirare că a reținut așa de puțin atenția. Deosebirea e doar de orientare a mijloacelor : bufoneria urmuziană capătă la Arghezi o ferocitate care îndreptățește uneori comparația cu Swift. Imaginația răului este la Arghezi colosală, întreținută și de o vervă sarcastică inepuizabilă, care lipsea austerului Urmuz. Un ministru oferă un banchet membrilor dintr-o organizație a partidului său : „Toate stomacurile erau prezente — ne informează povestitorul — cu un tonaj al abdomenelor de flotă de comerț. Mărfurile în boloboace și ambalaje scurte circulau pe cîte două picioare aparente jos de tot, de sub genunchi.“ Procedeul l-aș numi al comparației reduse. Ministrul se înecă cu o gură de ciorbă și mașinăria gîtlejului său se gripează : „Respirația oprită a Ministrului fu complicată cu o vizibilă nevoie de strănutare și mecanismul general al Ministrului fu silit să frîneze dublu, ca la automobil, stăpînind în același timp eșapamentul beregatei și supapele nasului. Se vedea cum se petrec mișcările în interior, ca într-un motor pentru demonstrații, de sticlă, și explozia devenea inevitabilă“. Nu numai mecanomorfismul este evident, dar stilul de tratat științific. Ființele umane sînt descrise în termenii în care vorbim despre mașini. Lipsa de identitate, în sensul de personalitate umană diferențiată, este atît de avansată la aceste ființe-lucruri, încît uneori, se pare că ele îndeplinesc o funcție, joacă un rol, fără a avea conținut propriu. O scenă de un grotesc extraordinar ne arată „dezbrăcarea“, după slujbă, în poarta cimitirului, a preoților, diacolnilor și cailor. Cortina nu cade la timp peste spectacolul încheiat și surprinde pe actori în plină exhibiție a lepădării măștilor și cos-

Scanned with OKEN Scanner

tumelor de ocazie. Iată acest *streap-tease* macabru : „Pe cînd la poartă se practicau atacul și dărîmarea podoabelor isprăvite, și se cotoroseau caii de odăjdii, pe drumul de ieșire, diaconii, preoții și arhiereul își scoteau, ca niște măști actorii înăbușiți în mucava și flanelă, stiharele, svitele, rucavițele. Dicherul și tricherul, pe care prelatul le încrucișează simbolic, făcînd o constelație în cinci lumini din lumînările întîlnite, erau smulse și repede închise în cutii, mutra intra într-un cozonac de piele cu copci și cîrja demontabilă cu șuruburi era așezată, ca un aparat de ras, în lăcașurile ei de catifea. Slujitorii toți se lepădau cu agerime de chipul ceremonial, zoriți să nu-i apuce noaptea. Morții cu morții, viii cu viii..." Dar să vedem și pe morți. La crematoriu, transformarea cadavrului în cenușă este o operație de o înaltă desăvîrșire tehnică : „Serviciile haznalei pentru morți sînt simplificate pînă la perfecțiune, pobregania e mecanică, preotul e un gramofon și imnurile sînt în doză magnetică : învîrtești manivela și pui ce vrei dedesubtul unui vîrf de ac..." Mecanicul nu mai e pur și simplu ilariant, constituie o viziune asupra umanului împinsă pînă la deriziunea absolută. Omul nu merită o soartă mai bună decît cadavrul acelui individ colosal de gras pe care-l înghit flăcările de la crematoriu pe muzica de gramofon : „Cuvîntul burtă are sensul unui conținut uriaș : hoitul purtase o asemenea burtă și murise cu ea, după ce grăsimile au invadat capul, rămas ca un fibrom cu urechi, mînile ca niște labe de cîrtiță și picioarele, care și-au pierdut falangele, tălpile și călcîiele. Scheletul dispăruse de pretutindeni cu toate articulațiile, fruntea se topea într-o perină de unturi scămoase, degetele mîinilor încăpuseră în niște mănuși de box de osînză, pieriseră toate intestinele și despicăturile și partizanul purificării prin văpaie se înfățișa rotund rostogolit, ca una din acele calîpuri de cîrnățăraie, care poartă numele de tobă." Swiftiană este aici ceea ce Valeriu Cristea a numit în studiul despre autorul lui *Gulliver* „diatriba fiziologică" *(Alianțe literare)*. Deriziunea e totdeauna vecină la Arghezi cu diatriba. „De la biblicul Iov trupul omului nu a mai fost expus unei asemenea urgii a ordurii", scrie același critic, alcătuind, pe două pagini,

Scanned with OKEN Scanner

un amplu portret robot al omului fizic arghezian. Voi cita, ca instructivă, doar concluzia : „Metaforele anatomice create de Arghezi au o funcţie profund *anarhică*, ele provocînd o adevărată revoluţie în sistemul părţilor corpului uman, al organelor şi al funcţiilor acestora, pe care le dizlocă, deplasîndu-le în alte regiuni ale trupului sau obligîndu-le să se substituie unele altora". Aş preciza că revoluţia aceasta a început-o Urmuz. Descrierea în *Tablete din Ţara de Kuty* a lui Mya Lak reprezintă capodopera neîndoielnică a unei portretistici în care negrul lirism vizionar scoboară umanul în materialitatea cea mai degradată : „E uzat şi diformat ca un ambalaj de sac : urzeala cedează jurîmprejur. Adipozităţi diluate într-un material cu instabile coherenţe. Cusătura picioarelor e scoborîtă la gambe, subsuorile deplasate pe şolduri sînt ca la crapi, braţele şi-au pierdut coltucele, şi genunchii rotula : e otova şi lins. Buze strînse ca gura pungii cu o sfoară cu căpătîiul deslînat, al unei ţăcălii de cîlţ. Poartă ochelari simbolici : doi de zero." Analogie zoomorfă, sugestie a unei origini şi structuri de artefact, transgresarea regnurilor, mecanomorfismul şi altele fac din astfel de făpturi un soi de hibrizi monstruoşi căzuţi de pe planeta Urmuz în mijlocul grădinii argheziene. Fauna arghezian proliferează imens într-un univers descris ca lipsit de sens, golit deodată de tot ce-l constituia pe dinăuntru. Voi alege două exemple din *Tablete*, ca mai uşor de reprodus. Universitatea din Ţara de Kuty seamnă cu apartamentul lui Stamate : „Universitatea pentru Moral este edificată pe una din marile pieţe ale oraşului, în săli deosebite, comunicînd totuşi printr-o uşă care permite experimentarea din timp a rezultatelor obţinute în educaţia cîinilor şi a pisicilor". Iar aparatul de detectat preistoria, inventat de unul din savanţii Academiei de Ţuţy este un pur instrument urmuzian : „Vîrful, în care se găseşte prima lentilă şi un cristal prismatic, se leagă cu inteligenţa printr-o bretea cu doi poli, pozitiv şi negativ."

În definitiv, satiriconul arghezian ne arată o junglă socială în care inşii se distrug reciproc, după ce se hărţuiesc şi se luptă. Modelul de viaţă îl găsim tot în Urmuz, în cuplurile lui antagonice şi absurde. Algazy şi

Scanned with OKEN Scanner

Grummer de exemplu se încaieră și se extermină unul pe altul. Iată versiunea urmuziană a bătăii de pe munte : „Dezesperat, a doua zi, Grummer rămas fără băşică singur pe lume — luă pe bătrîn în cioc și, după apusul soarelui, îl urcă cu furie pe vîrful unui munte înalt... O luptă uriașă se încinse acolo între ei și ţinu toată noaptea, pînă cînd, înspre ziuă, Grummer, învins, se oferi să restituie toată literatura înghiţită. El o vomită în mîinile lui Algazy... Dar bătrînul, în pîntecul căruia fermenţii băşicii înghiţite începuse să trezească fiorii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă este prea puţin și învechit... Înfometaţi și nefiind în stare să găsească prin întuneric hrana ideală de care amîndoi aveau atîta nevoie, reluară atunci lupta cu puteri îndoite și, sub pretext că se gustă numai pentru a se completa și cunoaște mai bine, începură să se muște cu furie mereu crescîndă, pînă ce, consumîndu-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os... Algazy termină întîi.“ Într-un *Epilog* scurt, povestitorul ne informează că a doua zi una din soţiile lui Algazy veni la faţa locului și mătură tot ce găsi la gunoi. Final asemănător cu al *Metamorfozei* lui Kafka. Această bestialitate bufonă, ca și nepăsarea ascunsă în gestul de la urmă, ilustrează, la un prim nivel, conflictele sociale într-o lume în care criteriul afirmării este aptitudinea de a înșela și de a distruge pe celălalt. Însă reprezentarea e fantasmagorică. Noţiunea de consum e interpretată foarte original. O societate de consum vrea să fie una în care diverșii Algazy și Grummer se mănîncă unii pe alţii. În acest sarcasm încape mult adevăr, dar nici o conformitate cu imaginile realiste standard. Naturalul devine naturalism, prin îngroșare, caricare și deformare. La un al doilea nivel, în mod limpede implicat, deși cît se poate de ciudat, parabola urmuziană se referă la distrugerea vechii literaturi și la fermentarea în băşica lui Grummer a alteia noi. Supărarea lui Algazy se declanșează cînd își prinde asociatul îngurgitînd cîrpe, tinichele și alte obiecte ale negustoriei lor, printre care „cîteva resturi de poeme“. Urmarea am văzut-o. *Cimitirul Buna-Vestire* e un multiplicator pentru conflictele de la Urmuz. Și aici indivizii mănîncă

Scanned with OKEN Scanner

tot ce le cade în mînă și pînă la urmă se mănîncă între ei. De la Rabelais, nici un scriitor n-a arătat probabil cu o forță mai mare decît Arghezi festinuri în care stăpînește cea mai teribilă poftă de mîncare, în care gurile clefăie, balele se scurg șuvoi iar sosurile inundă piepții cămeșilor și fețele de masă. Castrate de spiritualitate, personajele *Cimitirului* sînt variante de Algazy și de Grummer. Ochiul mizantropic al autorului observă rece, în primele două părți ale romanului, răsfățul corporalului, deșănțarea instinctelor, triumful purei animalități, într-o lume devenită o menajerie fără stăpîn. Miza este extravagantul, excesivul, imposibilitatea, bizarul și absurdul. Această lume este mult mai mult în spiritul celei pe care de exemplu Alcofrybas o descoperă în gîtlejul lui Pantagruel decît în spiritul tablourilor, frescelor sau descrierilor de moravuri din romanele secolului trecut.

La începutul părții a treia a romanului, ne întîmpină o surpriză : în această lume lipsită de cel mai elementar simț pentru transcendență, în acest „apocalips al corupției" fizice, cum spune tot Valeriu Cristea, se petrece un fenomen din categoria miraculosului : învie morții. Intendentul cimitirului, jandarmeria, procuratura, guvernul sînt asediați de rapoarte și mărturii despre oameni care pretind că au trăit pe la 1700 sau că se numesc Alexandru cel Bun, Tudor Vladimirescu, C. A. Rosetti, Țepeș, Eminescu, și din care mai rezultă că, de la o vreme, nimeni nu mai moare în țară. Perpessicius a crezut a vedea aici un „mister" al vieții de dincolo, și în roman un „poem" *(Opere,* 7) iar Pompiliu Constantinescu un „roman fantastic" *(Scrieri,* 1). Nicolae Balotă l-a combătut astfel pe cel dintîi : „Nici o prezență a sacrului în învierile acestea". Desigur. Care să fie totuși, în acest caz, „sensul scenariului apocaliptic" ? Nicolae Balotă răspunde : „Toți «foștii morți», care revin în Cetate, cu «pasul lor de noapte», se întorc la viață nu pentru a anunța — precum în Apocalipsa lui Ioan — Cerul cel Nou și Pămîntul cel Nou, ci pentru a demonstra consubstanțialitatea morții cu viața." Dar, răspunzînd așa, nu ne întoarcem totuși la ideea de mister, fie el și nu-

Scanned with OKEN Scanner

mai, în absența sacrului, de natură poetică ? Părere greșită, cred eu, și pentru că morții înviați anunță atît un cer nou, cît și un pămînt nou, așa cum fermenții de literatură veche din bășica lui Grummer vestesc o nouă literatură. Vom vedea imediat cum. Trebuie însă combătută teza lui Pompiliu Constantinescu. Dacă prima impresie la lectură poate fi de fantastic — supranaturalul pătrunde în natural pe drumul cel mai scurt * — a doua nu o mai sprijină, căci interesul nostru se mută de pe scandalul inverosimilului pur (născător de fantastic) pe alegoria filosofico-morală a unei lumi de apoi corectate, ameliorate, perfecționate. Partea a treia a romanului e clădită pe utopia negativă a unui paradis de după înviere în care oamenii sînt mutilați în jumătatea inferioară a corpului, deși lăsați neschimbați în jumătatea superioară. Consubstanțialitatea vieții cu moartea, la care se referă N. Balotă, fără a fi complet refuzată de textul romanului (dovadă că Matilda, purtîndu-și o maternitate avansată printre morți — „oul ei uriaș aduce amin-

* E poate locul să schițez o mică teorie a *fantasticului* în literatură. Cele mai multe dintre definițiile moderne se bazează pe distingerea noțiunii de fantastic de noțiunile înrudite. Este, pe de o parte, ca și cum fantasticul s-ar afla necontenit în compania altor forme ale imaginației — feericul, miraculosul, straniul, fabulosul, oniricul, ficțiunea științifică, și chiar alegoricul sau poeticul — dintr-un soi de exagerată sociabilitate sau din imposibilitatea solitudinii ; iar, pe de altă parte, ca și cum ar trebui, ca să fim absolut siguri că cel despre care vorbim este el și nu altul dintre numeroșii și nedezlipiții lui companioni, să-i forțăm pe aceștia să intre unul cîte unul într-o provizorie paranteză metodologică. Și încă : o proprietate remarcabilă, după părerea mea, a noțiunii pe care vrem s-o definim este ușurința cu care ea se dezintegrează în elementele vecine și asemănătoare, totuși esențial diferite. Ceea ce admitem o clipă că aparține sferei fantasticului, se revelă în clipa următoare a fi oniric sau fabulos. Situînd fantasticul între miraculos și straniu, cum a propus de exemplu Tzvetan Todorov, observăm destul de repede cîtă tenuitate îi caracterizează spațiul astfel rezervat, și cum, ca o monedă așezată în echilibru fragil pe muche, el este continuu în pericol să cadă pe una ori pe alta din fețe, arătîndu-ne (sau ascunzîndu-ne) fie capul, fie pajura.

Tot pe o distincție își sprijină definiția Roger Caillois : „Feericul este un univers miraculos, care se adaugă lumii reale fără a-i pricinui vreun rău și fără a-i distruge coerența. Fan-

Scanned with OKEN Scanner

te gîndacul de bucătărie femel purtător al unui obuz" — naşte în primele săptămîni de la instalarea la administraţia cimitirului), nu izbuteşte să închege o mare viziune de contraste poetice. „Mitologia e poetică, nicidecum religioasă", susţine N. Balotă. În fond, e tot aşa de puţin poetică precum e religioasă. Nici un instinct liric nu ghidează mîna autorului în paginile îndeajuns de seci ale romanului *(Ochii Maicii Domnului* cuprinde infinit mai multă poezie), foarte „ideologice", în stil de raport. Sensul principal rămîne alegoria satirică, din care se construieşte utopia unei lumi mai rele decît aceea a lui Algazy şi Grummer.

„S-a isprăvit — declară naratorului unul din înviaţi : genul ne-a fost corectat. Cred că nici nu vom mai iubi. O mare parte a poeziei lirice, care izbutise să devie, în exasperarea conştiinţei, delicată, s-a isprăvit şi ea". Unde este meliorism, este şi utopie. Şi invers. Învierea morţilor anunţă „pămîntul cel nou" ori „cerul cel nou" : e

---

tasticul, dimpotrivă, vădeşte un scandal, o ruptură, o irumpere insolită, aproape insuportabilă, în lumea reală". Fantasticul este deci distins de feeric. Să împingem lucrurile ceva mai departe. Discutabilă mi se pare la Caillois chiar ideea că, în feeric, un univers de miracole se adaugă *firesc* aceluia real, în vreme ce în fantastic această întîlnire produce scandal. Voi încerca să dovedesc altceva şi anume că în feeric, în basm, în miraculos etc. esenţială este *incapacitatea a două ordine de lucruri de a se întrepătrunde, cu alte cuvinte etanşeitatea uneia dintre ele, forma ei insulară ; şi, pe de altă parte, că, dacă există un scandal în fantastic, el se datoreşte tocmai întrepătrunderii realului cu nerealul.* Plec de la premisa că cea mai simplă întîlnire dintre real şi nereal — care sînt fizic şi logic incompatibile — provoacă tensiune şi perplexitate : şi că literatura (arta în general) cunoaşte mai multe moduri de a atenua sau de a agrava incompatibilitatea. Speciile feericului se grupează la polul atenuării ; speciile fantasticului, la acela al agravării. Primele uzează de dreptul lor la autonomie, care împiedică apariţia perplexităţii logice ; ultimele o caută şi o întreţin.

Am obţinut de fapt două criterii de definire : a) existenţa a două ordine de evenimente incompatibile ; b) prezenţa (ori absenţa) unor indici, mărci pentru raportul dintre ele. Altfel spus, *întîlnirea* sau *separaţia* dintre real şi nereal pot fi *semnalizate sau nu.* Avem trei cazuri principale, după cum combinăm aceste criterii :

Scanned with OKEN Scanner

totuna. Sensul antieclesiastic fiind evident, anvergura satirei argheziene este cu mult mai mare. În primul capitol al părţii a treia, naratorul (Gulică Unanian) îşi mărturiseşte dorinţa de a scrie o *Viaţă de apoi*, o „romanţă de peste Biblie şi Apocalips", pe care a început-o de mai multe ori şi tot de atîtea ori nu i-a reuşit. Încă nu i s-au adus la cunoştinţă primele cazuri de înviere, aşa încît Unanian poate aşeza paradisul (în versiunea iniţială a romanţului său) „la cele din urmă margini ale lumii." N-are cum să ştie că locul lui va fi mult mai central. În paradis, sufletele ar urma să ajungă numai după ce şi-au lepădat „stîrvul", printr-un fel de preoţire („viaţa viitoare fiind întocmită bisericeşte"), spre a alcătui o lume cerească înzestrată cu „toate harurile zadarnice ale acestui pămînt", dar şi cu o ierarhie foarte clară. În înţelegerea batjocoritoare a lui Unanian, viaţa de după înviere ar avea două caracteristici : insensibilitatea şi uniformitatea. Înviaţii şi-ar pierde toate prea umanele necesităţi

---

1) *Prezenţa* unor indici expliciţi care semnalizează o *ordine distinctă* de aceea reală : aceşti indici sînt cunoscutele mărci ale basmului din totdeauna şi ei ne introduc într-un domeniu al miraculosului, feericului, fabulosului, fără putinţă de amestec cu domeniul natural. Cînd povestitorul spune : „a fost odată ca niciodată", el ne avertizează că întîmplările ce urmează s-au petrecut într-o lume care nu este lumea noastră obişnuită, într-un timp („odată") ca nici un altul, deosebit de timpul comun („ca niciodată"). Semnalul are, pe lîngă funcţia de avertizare, care lichidează în faşă orice perplexitate, şi una de situare decisă a evenimentelor şi personajelor în sfera supranaturalului pur, cu legile lui particulare ; precizează deci logica specifică a domeniului, neîncălcată. Basmul e un univers nereal gîndit ca o insularitate, un castel înconjurat de apă ; formulele ca aceea citată sînt podurile coborîte peste şanţuri, cu ajutorul cărora pătrundem în inima castelului şi care, odată trecute, ne lasă în voia unor întîmplări insolite, stranii, enigmatice, dar pentru înţelegerea cărora ne găsim deplin pregătiţi.

2) *Prezenţa* unor indici expliciţi (sau impliciţi) care semnalizează *o întîlnire* dintre real şi nereal : acest tip de imaginaţie aparţine fie straniului (în sensul de la Todorov), fie alegoricului, oniricului sau chiar poeticului. Literatura de *science-fiction* intră tot aici. Diferenţele de clasa basmului merită a fi relevate succint. Întîi, în straniu etc. ni se semnalizează o întîlnire cu un domeniu rezervat, încălcarea ris-

și ar semăna între ei ca picăturile de apă. Proiectul de paradis al intendentului va fi confruntat curînd cu paradisul, cum să-i zic, real : cu acea lume de înviați din morți, care umplu repede cimitirul, satele, orașele și țara întreagă. Judecătorul suprem a constatat (spune lui Unanian un prieten recent ieșit din groapă) că Adam s-a comportat atît de minunat după alungarea din rai încît și-a răscumpărat păcatul originar și merită să fie iertat de moarte : „S-au împlinit toate soroacele, trebuie să-l scăpăm de moarte și să-l înviem în toate odraslele lui, aflate jumătate în lut și jumătate în cer.“ Metoda constă în a aboli prima jumătate. Oamenii noi nu vor mai iubi, nu se vor mai hrăni, nu vor mai cunoaște dorințe de nici un fel. Cum vor trăi Adamii în aceste condiții ? „Singuratici și flămînzi și plini de harul scîrbei. Ce fel de dragoste era asta. De organe. Iubire de stomac, iubire de sex : sentiment cu mădulare.“ Unanian opune oarecare rezistență acestei perspective, și nu doar fiindcă

---

cantă a unor frontiere, nu situarea calmă înăuntrul acestora. Fără opoziția implicită dintre pămîntesc și extrapămîntesc nu ar exista S.F. În al doilea rînd, semnalul, care în basm este inițial, în straniu sau S.F. este, mult mai des, final sau întîrziat : nu are așadar caracter de avertisment, ci de surpriză. În povestirile lui Poe nu cunoaștem de obicei decît spre sfîrșit explicația straniilor întîmplări. Semnalul este mai mult o explicare, o dezvăluire, decît o prevenire. Ficțiunea polițistă observă o regulă asemănătoare. În al treilea rînd, semnalul e mai discret decît în basm, mai rafinat. Mărcile inițiale și naive ale basmului mi-au evocat totdeauna acei nourași în care se scaldă, în filmele vechi, scenele ce se petrec în vis, în trecut sau în închipuirea personajelor.

3) *Absența* semnalului, deși *întîlnirea* dintre real și nereal se produce : acesta este fantasticul propriu-zis. Putem da ca exemplu, familiar cititorului român, nuvelele lui Mircea Eliade, în special *La „Țigănci“* sau *12.000 de capete de vite*. Avem numeroase comportări aberante ale spațiului sau ale timpului, absurdități din punctul de vedere al legilor fizicii, dar nici o indicație în privința cauzelor, care să joace rolul unui semnal. Todorov a analizat această absență ca pe o ezitare a cititorului virtual între o explicație rațională și una supranaturală a lucrurilor citite : prima ar conduce automat la straniu, a doua la miraculos. Dacă, de pildă, am afla că întîlnirea lui Gore din *12.000 de capete de vite* cu locuitorii adăpostului *care muriseră* se datorează unei halucinații maladive, perplexitatea noas-

Scanned with OKEN Scanner

proiectul lui de viaţă de apoi era altul: „Voi n-aţi înviat doară pentru o lume stearpă şi un regn de oameni sferici, cubici şi prismatici“, exclamă el. „Suprimat, băiete, suprimat!“ răspunde interlocutorul care ştie el ce ştie despre oamenii noi.

Să notăm cîteva lucruri. Întîi că, după tabloul înfăţişat în primele părţi ale romanului, motivarea învierii ca o urmare a dovezilor de îndreptare ce ar fi dat Adam sună plină de sarcasm. Apoi, că lumea promisă înviaţilor este încă şi mai oribilă decît cea veche. Are o parte din trăsăturile unei societăţi orwelliene. În *Tablete din Ţara de Kuty*, Arghezi schiţase destul de convingător (deşi nu fără oarecare frivolitate, neizbutind să sugereze o congruenţă a „ţării“ lui utopice comparabilă cu aceea din *Erewhon* al lui Butler, ca să nu mai vorbim de *Gulliver*) o astfel de lume pe trei sferturi birocratizată. De exemplu, pe măsura bizareriilor din Erewhon, în Kuty, procedeul curent de a crea în cetăţeni iluzia unui progres

---

tră s-ar rezolva în sensul straniului, ca în *Dubla crimă din Rue Morgue* a lui Poe. Dacă, din contra am afla că indivizii din adăpost au fost înviaţi pentru cîteva ore de o zeitate atotputernică, atunci ne-am trezi în basm. Mă deosebesc de teoreticianul francez în considerarea graniţei dintre straniu şi fantastic ca aflată în subiectivitatea lecturii: cred că posedăm suficiente elemente obiective în textul însuşi spre a o configura. Să adaug şi că aceste elemente (sau semnale) au un caracter istoric, în sensul că alcătuiesc un fel de cod inteligibil numai anumitor cititori, la un moment dat, pierzîndu-şi apoi sensul; în acelaşi fel, absenţa oricărui indiciu este şi ea rezultatul unor procedee şi se poate întîmpla ca aceste procedee, transparente o vreme, să devină vizibile mai tîrziu şi să înceapă să semnalizeze. Atmosfera apăsătoare, furtunoasă, locurile „rele“, ruinele de castele care introduceau pe cititorii epocii romantice în mijlocul unor naraţiuni fantastice — căci nu erau resimţite ca semnale, ci ca elemente firesti de decor — au devenit astăzi atît de artificiale încît cititorul modern le *recunoaşte* şi perplexitatea i se risipeşte în acelaşi fel în care i se risipeşte la auzul formulei iniţiale a unei poveşti fabuloase. Chiar şi unele personaje devin semnale cu vremea: fantoma sau vampirul au încetat pentru noi să mai participe în chip natural la universul supranatural al fantasticului, degradînd emoţia noastră în faţa inexplicabilului la nivelul complicităţii cu basmul infantil.

Scanned with OKEN Scanner

social permanent constă în a schimba numele. Sau iată ce reformă propune un bărbat de stat din Kuty, adept al standardizării absolute, din pricini de eficienţă economică sporită : „La masă aflarăm concepţiile acestui bărbat de iniţiative, care nu voia să închidă ochii fără să reformeze oraşele după norme noi. El dorea să strîngă şi să sorteze edificiile de acelaş fel într-un singur loc, bisericile cu bisericile, grădinile cu grădinile. Statuile, adunate din toate părţile într-un Parc al Statuilor, şi de asemenea canalizările şi bulevardele, fiind mai lesne de îngrijit şi administrat. Canalurile, de pildă, trebuiau scoase din pămînt, ca să nu-l mai incomodeze, şi îngrădite, ca în şantierul unei fabrici de tuburi de beton, la diametrul şi lungimile lor, în stive demonstrative în mijlocul unui parc cu lac, iar becurile electrice aveau să fie scoase din oraş şi îngropate în lac, ca să-l lumineze pe dedesubt, în culori. «Toate lucrurile la locul lor» este principiul primarului-general. E o simplificare şi o reorganizare a vieţii. Avînd, de pildă, două sute cincizeci de mii de robinete de apă la un loc, debitul poate fi matematic supraveghiat, şi anarhia răspîndirii lor în tot oraşul suprimată. Primarul a fost impresionat de vechiul simţ de grupare din Babilonia, unde toţi elefanţii de piatră ai unei regiuni erau puşi alături pe două rînduri, ca să păzească intrarea la templu. Ceea ce izbutise deocamdată, era fericitul ansamblu al felinarelor, pe care le-a transportat din municipiu pe un deal, lipind lămpile una de alta.“ Lumea de apoi din *Cimitirul Buna-Vestire* este de acelaşi fel. Alegoria vizează o reoganizare socială capabilă să obţină uniformizarea deplină a reacţiilor

---

Schimbarea procedeelor mută necontenit frontierele celor trei clase descrise mai sus. Ceea ce ieri era simţit ca fantastic, azi e simţit ca fabulos sau ca straniu. Un erou al lui Maupassant spune : „Supranaturalul scade ca un lac secătuit de un canal“. E ca şi cum teritoriul fantasticului, ros necontenit la margini de apele miraculosului, feericului etc., se reface necontenit în altă parte. Această schimbare reflectă probabil ezitarea structurală a închipuirii umane între nevoia de mister şi nevoia de explicaţie : fantasticul nu este altceva decît armistiţiul fragil între forţele imaginaţiei şi forţele logicii, pe care atît declararea războiului, cît şi încheierea păcii l-ar periclita.

Scanned with OKEN Scanner

și dorințelor indivizilor, privați de dreptul la variație. Dispărînd necesitățile individuale, dispar și inegalitățile. E probabil singura cale de a desființa cu adevărat clasele. Unde nu este dorință, nu este nici avere. Proprietatea personală se stinge, fără să fie nevoie de revoluție, în cea obștească. În acest paradis colectivist, Algazy și Grummer nu se vor mai ciocni, Turnavitu nu-l va mai urî pe Ismail, nici Gayk nu-și va mai ciuguli nepoata. Cuvintele de ordine aduse lui Unanian de către ministrul înviat (cum se vede, și în paradis ministrul are privilegiul cuvintelor de ordine) sînt „reorganizare" și „omul nou". „Cum organizare, ce organizare ?" se miră intendentul. „N-ai să crezi cumva că după înviere viața o să meargă înainte pe același calapod ? (se miră la rîndul său ministrul). Te știam mai inteligent. Totul se reformează și se reconstruiește." Unanian (care e încă viu și are curiozități de om vechi) mai întreabă : „Voi sînteți uniformi ?" „Matematic !", răspunde ca o mașină omul nou.

Utopia argheziană este profund sceptică. În genere, utopiile negative (cu o formulă cel puțin curioasă : sînt în fond utopii paradoxale) din ultima sută de ani se deosebesc de acelea clasice prin faptul că privesc cu ochi neîncrezători schimbarea în bine a omului și a societății, și văd în orice dorință de așezare a lor pe alte baze o capcană pentru naivi. Reformele strică și puținul bine existent. Noul e inferior vechiului. Reînviați, după ce s-au distrus reciproc în bătaia de pe munte, Algazy și Grummer vor semăna perfect între ei, căci, în condițiile renașterii universale, „convieţuirea laolaltă" a viilor cu foștii morți nu trebuie să dea naștere la inegalități și conflicte. Să ne imaginăm o clipă pe reînviatul Algazy, fără barba lui rasă și mătăsoasă, frumos așezată pe grătarul înșurubat sub bărbie și împrejmuit cu sîrmă ghimpată *, nemaideosebindu-se de asociatul său Grummer,

* De două ori revine acest motiv al împrejmuirii : să fie un simbol pentru frontierele paradisului concentraționar, asemeni kafkienei colonii penitenciare, pe care eroii *Paginilor bizare* îl presimt ?

Scanned with OKEN Scanner

reînviat și el, fără urmă din ciocul lui de lemn aromatic... Spune un personaj arghezian : „Corectarea e radicală : de la șolduri la bărbie totul a rămas mort pentru totdeauna.“ Mai mult : „În cîteva zile vor fi corectați și încă-viii, într-o singură noapte.“ Cum oare, după acest proces de reeducare, să nu mai aibă Grummer chef să-și împungă clienții cu ciocul lui și nici Algazy să-i mănînce bășica, plină de resturile literaturii clasice ? Vai ce tristă viață corectată de apoi !

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

PRIN NIȘTE LOCURI RELE

Vizuina luminată conține un pasaj în care M. Blecher imaginează o călătorie în interiorul trupului propriu, o navigare aventuroasă pe canalele sangvine : „În clipa cînd scriu, pe mici canaluri obscure, în rîulețe vii șerpuitoare, prin întunecate cavități săpate în carne, cu un mic gîlgîit ritmat de puls se revarsă în noaptea trupului, circulînd printre cărnuri, nervi și oase, sîngele meu. În întuneric, curge el ca o hartă cu mii de rîulețe prin mii și mii de țevi, și dacă îmi închipui că sînt destul de minuscul pentru a circula cu o plută pe una din aceste artere, vuietul lichidului care mă duce repede îmi umple capul de un vîjîit imens în care se disting bătăile ample pe sub valuri, ca ale unui gong, ale pulsului, și valurile se umflă și duc bătaia sonoră mai departe în întuneric pe sub piele, în timp ce valurile mă iau iute în întuneric și într-un vuiet de neînchipuit mă aruncă în cascadele inimii, în pivnițele de mușchi și fibre unde revărsarea sîngelui umple rezervoare imense pentru ca în clipa următoare barajele să fie ridicate și o contracție teribilă a cavernei, imensă și puternică, înspăimîntătoare ca și cum pereții odăii mele într-o secundă s-ar strînge și s-ar contracta spre a da afară tot aerul din cameră, într-o strîngere care plesnește lichidul roșu în față și îl îndeasă, cu celulă peste celulă, are loc deodată expulziunea apelor și gonirea lor, cu o forță care bate-n pereții moi și lucioși ai întunecatelor canale cu lovituri

de ample rîuri ce cad din înălțimi. În întuneric, îmi înfund brațul pînă la cot în rîul care mă duce și apele lui sînt calde, aburinde și strașnic de mirositoare [...] E întuneric și sînt închis în vuietul și aburii propriului meu sînge." Alcofrybas a călătorit și el în gura lui Pantagruel : însă dacă la Rabelais era vorba de a descrie în acest mod original o întreagă lume (*„lumea* în gura lui Pantagruel", spune Auerbach, analizînd episodul în *Mimesis),* la M. Blecher trebuie să ne mulțumim cu o exiguă interioritate. Cavități profunde și secrete, întuneric, umezeală, mirosuri amețitoare : anticipînd, să notăm că acesta este *locul* prin excelență al reveriilor din proza lui M. Blecher. Situat acum în interiorul trupului : dar pe care îl vom recunoaște, cînd îl vom întîlni, și în exteriorul lui, în acele nelipsite odăi sufocante, grote naturale, pivnițe sau poduri încărcate de obiecte ca niște burți de vapoare.

Deocamdată ne interesează natura interiorității. Ea nu este, cum ne-am dat seama de la început, lumea mare mutată înăuntrul corpului, printr-o analogie tipic renascentistă, ca la Rabelais, ci însăși interioritatea fizică a corpului. *Vizuina luminată* fiind un „jurnal de sanatoriu" (și încă unul real), abundența detaliilor fiziologice se explică lesne. Ca orice mare bolnav, autorul și-a învățat bine corpul. Fiziologicul a pătruns masiv în romanul nostru o dată cu bolnavii din ciclul *Hallipa.* Secolul XIX ascundea nu numai trupul, dar și suferința lui : o privea adică aproape exclusiv ca pe efectul moral al unei cauze rareori dezvăluite în realitatea ei fizică. Chiar și la Hortensia Papadat-Bengescu trupescul continuă să fie revelat prin sufletesc : ni se arată de obicei reacțiuni ale omului la boală, așadar filiera patologiei este, în bună măsură, tot aceea clasică a senzațiilor. Prințul Maxențiu așteptînd, în *Concert din muzică de Bach,* vizita matinală a Adei și izbucnirea hemoptiziei, amestecă semnificativ, în autoanaliza lui, motivele nemulțumirii sufletești cu acelea ale congestiei pulmonare. Aceste motive sînt încă la autoarea Hallipilor inseparabile, deși nimeni nu a dat înaintea ei mai multă atenție celor din urmă. În pasajul reprodus din *Vizuina luminată* imaginile se referă exclusiv la trup : sufletul pare

Scanned with OKEN Scanner

pus în paranteză. Acest caracter fizic al interiorității este invocat adesea în jurnal (deși, fiind la mijloc un jurnal, ne-am fi așteptat poate să găsim în el confesiunile autorului, cu alte cuvinte o interioritate de natură psihologică) și de el se leagă pînă și semnificația titlului : „Cînd stau după-amiaza în grădină, în soare, și închid ochii, cînd sînt singur și închid ochii, ori cînd în mijlocul unei conversații îmi trec mîna peste obraz și strîng pleoapele, regăsesc întotdeauna aceeași întunecime nesigură, aceeași cavernă intimă și cunoscută, aceeași vizuină călduță și iluminată de pete și imagini neclare, care este interiorul trupului meu, conținutul «persoanei» mele de «dincoace» de piele". „Vizuina luminată" este deci interiorul trupului ; iar starea de concentrare a naratorului sugerată în aceste rînduri, anticipează *o altfel* de introspecție decît aceea cu care ne-a deprins psihologismul. Ea nu mai are în vedere ființa emoțională sau reflexivă, ascunsă în adîncul sufletului, ci pare a pregăti revelarea unei ființe de carne și oase, aflată „dincoace" de piele, într-o interioritate pur fizică. Ochiul închis afară, înăuntru se deșteaptă : dar nu spre trăirile povestitorului, ci spre himerele lui. Călătorul cu pluta e un explorator al unor forme lăuntrice de relief : tîrîtă de curenții de sînge prin canale, căderi de nivel și ecluze olandeze, azvîrlită de cascadele inimii în cavități fără fund și apoi expulzată în țevăria vaselor, minuscula ambarcațiune urmează o mișcare sistolică, la fel cu aceea a vieții înseși. Observată însă la rădăcina ei materială, într-un peisaj de vene, mușchi, inimă și nervi : înăuntrul vizuinii nu e loc pentru suflet. Interioritatea este deci la M. Blecher altceva decît o masă de senzații și de fluide emoționale, și anume o formă : un *topos*, nu o activitate. Se deosebește de subiectivitatea ionică în pasta psihologică a căreia realitatea își afla mulajul sensibil. Oferă privirii povestitorului un simplu loc : o situează, fără s-o constituie. Corpul uman, „persoana" seamănă în aceste condiții nu numai cu un peisaj autonom, dar și cu un loc unde te instalezi ca să privești, cu o cabină de batiscaf.

Locul determină perspectiva : așa cum „temele eului" constituiau realitatea psihologică a romanului ionic, te-

Scanned with OKEN Scanner

mei trupului-vizuină îi corespunde, în proza lui M. Blecher, o noțiune particulară de realitate. Psihologistul era de obicei un impresionist iar romanul ionic, unul al situațiilor speculare : al oglindirii realității într-o conștiință așa zicînd plină. Conștiința umplea realitatea de emoția ei, o impregna de subiectivitate psihologică, la fel cum, în vederea radiografiei, bariul umple cavitățile stomacului și viscerelor de o substanță albă care le face vizibile. Observatorul de la M. Blecher nu aruncă lumii o privire propriu vorbind psihologică : ochiul nu este al eului individual, ci al eului generic. Perspectiva ionică, psihologică și individualizantă, rămînea fundamental realistă : nu lumea însăși, ci obiectivitatea ei sumară era pusă în discuție. Trupul-vizuină deschide o fereastră spre natura însăși a realității lumii : „Este cred același lucru a trăi sau a visa o întîmplare și viața reală cea de toate zilele este tot atît de halucinantă și stranie ca și aceea a somnului. Dacă aș vrea de exemplu să definesc în mod precis în ce lume scriu aceste rînduri mi-ar fi imposibil.“ Iată o mărturisire, în spiritul lui André Breton, a imposibilității de a defini însuși sentimentul de existență. La Holban și la Camil Petrescu nu era cu certitudine real decît ceea ce era trăit subiectiv : aici nimic nu mai este cu certitudine real. Viața se confundă cu visul. Vom vedea la sfîrșitul acestui eseu ce semnificație are la M. Blecher confuzia. Deocamdată este de ajuns să atrag atenția că viziunile povestitorului lui M. Blecher sînt himerice, ontic incerte, nu pur și simplu rezultatul unei relativizări psihologice. Universul real nu este interiorizat psihologic, ci explodat poetic. Voi da două exemple, din *Vizuina luminată*. Întîiul este (într-un pasaj prea lung ca să-l pot reproduce) al grădinii castelului, vizitată într-o zi de pacientul sanatoriului din Berck : această grădină a fost însă mai întîi visată, alee cu alee, peluză cu peluză, floare cu floare, și abia apoi descoperită în realitate. Iar cele două imagini sînt perfect coincidente. Al doilea este al piațetei bucureștene din fața Casei de Depuneri pe care povestitorul o vede cînd albă (scăldată parcă în lapte), cînd roșie, începînd de la cupole și acoperișuri și isprăvind cu aspectul trecă-

Scanned with OKEN Scanner

torilor. Ca într-un tablou de Chagall, intrăm brusc într-o realitate suprarealistă, onirică : „Cînd piaţeta e roşie, firele de mustăţi ale domnului cu baston sînt ca firişoarele acelea de hîrtie colorată în care se învelesc îndeobşte obiectele fragile, vesta şi haina îl îmbracă elegant ca nişte capace de rac fiert, bastonul în mînă e ca o bomboană din cele ieftine pe care le sug copiii, geamurile la case ca acadelele ce le fabrică turcii ambulanţi vînzători de bragă, frunzele şi iarba sînt stropite cu sînge, un băiat care goleşte un lichid dintr-o sticlă nu varsă apă, ci sînge — şi dinţii oamenilor sînt din coraliu fin, degetele de porfir şi urechile din cartilagiu purpuriu. Cînd măturătorul curăţa strada cu măturoiul cu fire roşii ca mustăţile de homard, în urma lui se ridică un praf roş ca praful de cărămidă. Şi cerul deasupra este roş şi strălucitor ca o imensă cupă de cristal colorat...“ Pentru a vedea piaţeta în aceste culori, nu e nevoie să dormi şi să visezi : „Într-o zi m-am convins cu ochii mari deschişi că ea există şi am văzut pe unul din personajele decorului în carne şi oase [...] Cîteva interferenţe de felul acesta au isprăvit prin a-mi zdruncina cu totul credinţa într-o realitate bine închegată şi sigură...“ Şi, în fine : „Poate că ar trebui să mă îndoiesc de realitatea acestor fapte şi să le consider visate, poate că ar trebui să mă îndoiesc de exactitatea lor din moment ce mi se pare că desfăşurarea lor îmi apare atît de logică. Poate că logica cu care se petrec nu este decît inventată de mine în timpul treziei... Dar logica lucrurilor este ultimul punct de vedere care m-a preocupat vreodată.“ Aceasta nu este mărturisirea de credinţă a unui realist : povestitorul lui M. Blecher nu jură pe realitate, ci pe irealitate. Ochiul este acela imaginar, suprarealist, oniric sau mitic, pe care-l ştim de la Kafka, de la Bruno Schulz şi de la alţii. *

---

* „Ceea ce-l înrudeşte structural pe Blecher cu Kafka, cu Bruno Schulz sau cu Robert Walser e mai ales facultatea de a se instala în nenorocire...“, spune Ov. S. Crohmălniceanu în *Literatura română între cele două războaie mondiale*. Din punctul de vedere originar al eseului meu, nu problema, ci perspectiva asupra lumii constituie adevărata înrudire. Dar important e să

Scanned with OKEN Scanner

Întîmplări în irealitatea imediată, 1936, una din capodoperele romanului românesc, se deschide cu cîteva fraze proustiene, în sămînța cărora putem vedea întreaga plantă :

„Cînd privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întîmplă cîteodată să nu mai știu nici cine sunt nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personagiu abstract și persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale.

În clipa următoare identitatea mea se regăsește, ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare și numai cînd operatorul le pune la punct, suprapunîndu-le, dau deodată iluzia reliefului. Odaia îmi apare atunci de o prospețime ce n-a avut-o înainte. Ea revine la consistența ei anterioară iar obiectele din ea se depun la locurile lor, așa cum într-o sticlă cu apă un bulgăr de pămînt sfărîmat se așează în straturi de elemente diferite, bine definite și de culori variate. Elementele odăii se stratifică în propriul lor contur și coloritul vechei amintiri ce o am despre ele."

O senzație asemănătoare, de inconsistență provizorie a obiectelor din jur, am analizat cu privire la *Vestibul*, unde, îndrăgostit pe neașteptate, protagonistul romanu-

---

reținem că Ov. S. Crohmălniceanu este primul care citează, în legătură cu Blecher, numele de mai sus și care mi se par a alcătui sfera adevărată de referințe. În privința formulei acestei proze, criticul vorbește de „realism fantastic". Pînă la război, critica a considerat *Întîmplările* ca fiind proză psihologică. E. Lovinescu, M. Sebastian, Pompiliu Constantinescu și toți ceilalți au discutat-o în termeni de „analiză", „confesiune", „sinceritate" etc. Singur în epocă Eugen Ionescu a încercat să combată această părere într-un articol din 1936 din *Facla* : „Dar luciditatea d-lui Blecher nu se oprește niciodată la psihologie, la efecte, la periferia sufletului, care n-are decît să rămînă, și de-acum înainte, în stăpînirea netulburată a așa-zisei «literaturi de autoanaliză». D. Blecher trecînd prin psihologie, prin emoție, depășește totuși planul psihologic, realitatea prea superficială a emoției. Emoția, durerea, psihologicul sînt lucruri false, cu tot ce aparține falsei «realități», lucruri drăcești, malefice, de lavă, și se îndoiește de

Scanned with OKEN Scanner

lui lui Alexandru Ivasiuc era victima unei impresii de dislocare a realității imediate. Nimic nu mai indică în schimb la M. Blecher circumstanța psihologică : „întîmplarea“ are aici o natură complet diferită. Și nu pur și simplu fiindcă aparține, ca și celelalte întîmplări din roman, planului irealității, dar, mai ales, pentru că nu posedă cu adevărat caracter de eveniment. Un eveniment, de exemplu întîlnirea cu studenta din *Vestibul*, este ceva care survine în viața personajului, îi modifică cursul și determină anumite consecințe. Aici, privirea, timp îndelungat, a unui punct fix de pe perete seamănă mai degrabă cu o marotă iar senzația schizoidă pe care ea o determină e o întîmplare a ființei, nu a biografiei povestitorului. Evenimentele de acest fel definesc o condiție, în loc să declanșeze o intrigă. *Întîmplări în irealitatea imediată* este, din acest punct de vedere, un roman fără subiect.

Senzația pusă sub lupă în pasajul pe care l-am reprodus constă în ruperea în două a ființei : un „personagiu abstract“ contemplă, ca și cum ar fi găsit mijlocul să se distanțeze de ea, „persoana reală“ a povestitorului.

---

ele, le desconsideră (la autoanaliști asta constituie unica realitate)...“ Critica modernă a urmat în general pe Eugen Ionescu. Cel mai categoric e Nicolae Balotă *(De la Ion la Ioanide)*. El crede că „Blecher practică doar aparent o literatură a mărturisirilor“ și socotește „criza“ (a insului, ca și a realului) din *Întîmplări* ca fiind de natură ontică, nu psihologică. „Blecher ar fi putut exclama împreună cu acesta (Kafka — n.n.) : pentru ultima oară psihologie !“ I. Negoițescu înscrie opera lui Blecher în „tipul existențialist“ și discută „suferința“ implicată în termenii filosofiei lui Jaspers *(Engrame)*. Nu altceva vor susține Georgeta Horodincă *(Structuri libere)* și Al. Protopopescu *(Romanul psihologic românesc)*. Ultimul, în ciuda faptului că se ocupă de autorul *Întîmplărilor* într-un studiu consacrat „romanului psihologic“, afirmă limpede că analiza nu mai este aceea „impresionistă“ a psihologismului, ci aceea „expresionistă“ a „figurii amplificate“. Nu găsim la Blecher flux de conștiință, introspecție etc., ci naturalism și hipertrofie a exteriorității : „Marea dimensiune a acestei literaturi rămîne tragicul. Dar nu tragicul autobiograficului cum s-ar putea înțelege din stăruința în experiența și decorul sanatoriului. Uimitoare este tocmai depășirea «temelor eului», detașarea de suferința personală, pentru înțelegerea unor rosturi mai generale ale ființei.“

Scanned with OKEN Scanner

Dedublarea nu durează de obicei decît o clipă : suficientă totuşi spre a provoca atît o uşoară derută a identităţii, cît şi o schimbare a peisajului înconjurător. Lucrurile apar într-o lumină neobişnuită, păstrîndu-şi prospeţimea chiar şi după ce îşi reiau treptat tiparele din care au fost smulse. Cînd, uneori, pare să devină definitivă, dedublarea trezeşte în povestitor spaima de a nu se mai putea regăsi. „Teribila întrebare «cine anume sînt» trăieşte atunci în mine cu o piele şi nişte organe ce-mi sunt complect necunoscute". Angoasa aceasta nu e, vom vedea, atît de importantă cum au judecat-o majoritatea comentatorilor. Să observăm deocamdată felul cum e descrisă criza, ca o modificare anatomică. O fiinţă nouă, cu organe noi, creşte în pielea veche. La capătul scurtei oscilaţii, eul rămîne într-o stare euforică : „E o senzaţie de uşoară beţie. Odaia e extraordinar de condensată în materia ei şi eu implacabil revenit la suprafaţa lucrurilor." Revenit, de unde ? Dintr-un zbucium, în prada căruia a căzut fără motiv evident şi în care nu descopere nici un sens : „Zbaterea mea în nesiguranţă nu mai are atunci un nume ; e un simplu regret că n-am găsit nimic în adîncul ei. Mă surprinde doar faptul că o lipsă totală de semnificaţie a putut fi legată atît de profund de materia mea intimă. Acum cînd m-am regăsit şi caut să-mi exprim senzaţia, ea îmi apare cu totul impersonală : o simplă exagerare a identităţii mele, crescută ca un cancer din propria substanţă."

Pasaj de două ori instructiv. Psihologismul a interpretat de obicei sufletul ca o realitate adîncă şi plină, cu mai multe nivele, care posedă un limbaj propriu ; şi a întrevăzut în acest limbaj o marcă ireductibilă a personalităţii. Pentru M. Blecher, iată, fiinţa, eul nu au nici substanţă, adîncime, nici proprietăţi personale. În interiorul sufletului nu există nimic, iar senzaţia schizoidă nu e decît o exagerare a identităţii, un cancer la fel de impersonal ca orice proliferare de celule într-un organism viu. Consecinţa inevitabilă este că extraordinara aventură din *Întîmplări* nu va fi relatată în termenii subiectivi ai confesiunii ionice, şi nici o încercare de explicaţie nu va tulbura descrierea acelor locuri rele, — cu

Scanned with OKEN Scanner

atmosfera lor la fel de ameţitor-îmbătătoare ca aceea formată, în unele peşteri, de aburii sulfului şiroind din pereţi — unde se produc *crizele* copilăriei. Psihologismul nutrea iluzia explicării comportamentului exterior prin trăirile interioare : ca şi cum ar fi lucru dovedit că, tot ceea ce, la suprafaţa gesturilor noastre, pare general şi impersonal posedă, în profunzimea sufletului, o inconfundabilă individualitate. Conştiinţa individuală este la M. Blecher suspendată : „Numai în această dispariţie subită a identităţii regăsesc căderile mele în spaţiile blestemate de odinioară..." Descrierea aşadar a locurilor de odinioară — pe care pierderea identităţii le evocă întocmai cum, la Proust, dalele din curtea castelului Guermantes au puterea de a face să străbată la suprafaţa memoriei un întreg timp regăsit — va semăna cu o fenomenologie al cărei obiect este o criză de natură ontică. Într-o ordine răsturnată, mă voi ocupa în continuare de ele : de criză şi de locurile ei.

Simptomele crizelor ocupă primele cinci capitole din *Întîmplări* *. Întîi sînt evocate spaţiile blestemate din copilărie — poiana din parc şi scobitura din malul rîului — în care povestitorul se simţea cuprins de „acelaşi leşin şi aceeaşi ameţeală" ori de cîte ori paşii l-ar fi purtat acolo. Mirosuri gelatinoase, de descompunere, o tăcere apăsătoare, depusă pe lucruri ca o căldură stătută, o impresie de intensificare a simţurilor, pînă la pierderea conştiinţei, o senzualitate maladivă şi cotropitoare — acestea sînt simptomele. Cele mai vechi amintiri sînt legate de cea dintîi experienţă sexuală : în aerul, plin de mirosul pudrei şi fardurilor folosite de Clara, al prăvăliei lui Eugen. Caracteristica tuturor este dublă : o senzaţie de gol interior, de care lucrurile se lasă absorbite, şi inexistenţa barierei între subiectivitatea avidă a povestitorului şi obiectivitatea lumii înconjurătoare : „Între mine şi lume nu există nici o despărţire. Tot ce mă înconjura mă invada din cap pînă în picioare, ca şi cum pielea mea ar fi fost ciuruită." E vorba, deci, tot atît de

* Pe care, amuzîndu-mă, le-aş intitula astfel : *Locuri rele, Senzualitate în prăvălia lui Eugen, Apariţii şi dispariţii senzaţionale, Panopticum* şi *La Bilci.*

puţin de introspecţie ori de analiză, cum e vorba de observaţie. Introspecţia ar presupune un eu aşa zicînd plin, o interioritate substanţială, în care lumea s-ar reflecta şi refracta. Aici însă interioritatea e ca un vas gol şi găurit ce se umple, pentru cîteva clipe, de imaginile lumii, de trecut ca şi de prezent, de reprezentare şi de percepţie, amestecate asemeni atomilor de oxigen şi de hidrogen în molecula de apă *. Sub forma acestei trăiri simultane, povestitorul sugerează o experienţă esenţială : a fiinţei-burete, care, vidă în sine, fără interioritate sufletească, se lasă cotropită de obiectele dure şi agresive în mijlocul cărora se află. În proza psihologică, un suflet plin întîlnea totdeauna o lume plină. Ionicul presupunea totdeauna o întîlnire de acest fel, de unde şi tendinţa lui speculară. La M. Blecher conştiinţa e înlocuită de un vid absorbant iar lumea e compusă din obiecte inerte. Agresivitatea ori duritatea acestora sînt o formă a inerţiei lor. Întîlnirea devine o perplexitate de natură ontologică. Universul real nu e psihologizat, ci mitizat : şi se constituie ca pură viziune a materialităţii, nicidecum ca trăire.

Dacă vom examina mai îndeaproape cel de al doilea termen, lumea, vom remarca uşor că ea, fiind compusă din obiecte de formă materială, gata să invadeze inte-

---

* În *Timpul regăsit*, Proust defineşte senzaţia într-un pasaj celebru : „Numai un moment al trecutului ? Mult mai mult poate : ceva care, propriu totodată trecutului şi prezentului, este mai esenţial decît ele amîndouă. De atîtea ori, în decursul vieţii, realitatea mă decepţionase pentru că în momentul cînd o percepeam, imaginaţia mea, singurul organ pentru a mă bucura de frumuseţe, nu putea să i se aplice, în virtutea legii inevitabile care pretinde că nu poate imagina decît ceea ce este absent. Şi iată că deodată efectul acestei legi crude se găsise anihilat, suspendat, printr-un minunat expedient al naturii, care făcuse să reverbereze o senzaţie — zgomotul furculiţei şi al ciocanului, acelaşi titlu de carte etc. — în acelaşi timp în trecut, ceea ce îi dădea imaginaţiei mele posibilitatea să o guste, şi în prezent, cînd tulburarea efectivă a simţurilor mele prin zgomot, prin contactul cu lenjeria etc. adăugase iluziilor imaginaţiei ceea ce de obicei le lipseşte, ideea de existenţă — şi, datorită acestui subterfugiu, îngăduise fiinţei mele să obţină, să izoleze, să imobilizeze — fulgerător — ceea ce ea nu prinde niciodată : puţin timp în stare pură“ (trad. Eugenia Cioculescu).

Scanned with OKEN Scanner

rioritatea eului, nu e mai puțin lipsită de consistență decît această interioritate. Paradox aparent, pe care M. Blecher îl explică în al patrulea capitol al romanului său, imaginîndu-și că ceea ce există în jurul povestitorului — ceea ce se mișcă, îl lovește sau îl rănește —, nu e decît un *revers* bizar al realității comune și anume umbra ei : „Îmi imaginam de pildă — și ca un repertoriu corect al lumii — lanțul tuturor umbrelor de pe pămînt, ciudata și fantastica lume cenușie ce doarme la picioarele vieții. Omul negru, culcat ca un voal peste iarbă, cu picioarele subțiri ce s-au scurs ca apa, cu brațele de fier întunecat, umblînd printre pomii orizontali cu ramurile lor eplorate. Umbrele vapoarelor alunecînd pe mare, umbre instabile și acvatice ca niște triști ce vin și trec, lunecînd peste spume. Umbrele păsărilor cari zboară, ca niște pasări negre venite din fundul țărînii, dintr-un sumbru acvarium. Și umbra solitară, pierdută undeva în spațiu, a rotundei noastre planete..." În acest teatru chinezesc de umbre, realitatea apare nu numai dematerializată, dar răsturnată, la fel cu aceea zărită, într-un rînd, de povestitor, a unui mulaj al interiorului urechii, în care scobiturile sînt reliefate și plinurile scobite : „Într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încît tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică, fără nici un conținut, ca fosilele acelea delicate și bizare cari reproduc în piatră urmele vreunei scoici sau frunze ce de-a lungul timpurilor s-au macerat lăsînd doar sculptate adînc amprentele fine ale conturului lor." Această realitate *mai adevărată* este însă negativul clișeului realist, și în ea lucruri și ființe apar deodată ca simple umbre, adîncite și lipsite de consistență, pe ecranul alb al universului : „Într-o astfel de lume oamenii n-ar mai fi fost niște excrescențe multicolore și cărnoase, pline de organe complicate și putrescibile, ci niște goluri pure, plutind, ca niște bule de aer prin apă, prin materia caldă și moale a universului plin." Ne aflăm evident, dacă luăm

Scanned with OKEN Scanner

ca reper viziunea realistă, pe cealaltă față a lumii, unde materialitatea e inconsistentă și friabilă, alcătuită din jocul de umbre și lumini, asemeni unui decor de teatru sugerat spectatorilor prin aprinderea succesivă a marilor reflectoare de deasupra scenei. Lui M. Blecher scena nu i se mai pare a fi aceea obișnuită a vieții : el se simte în permanență pe o scenă de teatru, între decoruri sau mulaje de ceară, în inima unui panopticum grandios, artificial și grotesc.

Ne reîntîlnim cu una din constantele corinticului : artificialul, teatralul. Cinematograful și panopticum-ul sînt evocate tocmai ca locuri în care apare deplin triumful nefirescului. „Personagiile de ceară — afirmă povestitorul *Întîmplărilor* într-o frază cheie, deși absolut paradoxală — erau singurul lucru autentic din lume ; ele singure falșificau viața în mod ostentativ, făcînd parte, prin imobilitatea lor stranie și artificială, din aerul adevărat al lumii.“ Răsturnarea este aici definitivă. Ca într-un sistem de corespondențe perfecte, lumea corinticului o înfățișează pe aceea a realismului doric sau ionic transmutată, inversată. Ne mișcăm într-un univers de forme false și grosolane, imitate stîngaci, grotești sau absurde. Ele sînt viața, ne spune povestitorul, mai măreață și mai convingătoare decît aceea „naturală“ din romanul clasic. „Uniforma ciuruită de gloanțe și pătată de sînge a vreunui arhiduce austriac, cu figura galbenă și tristă, era infinit mai tragică decît orice moarte adevărată. Într-o ladă de cristal zăcea o femeie îmbrăcată în dantele negre, cu fața lucioasă și palidă. Un trandafir uluitor de roșu stătea fixat între sîni, iar peruca blondă la marginea frunții începea să se dezlipească, în timp ce în nări palpita culoarea roză a fardului și ochii albaștri ca sticla mă priveau imobili.“ De la Van Gogh și Baudelaire, arta modernă a arătat o insațiabilă poftă de asemenea simulacre, cultivînd primitivitatea și kitschul ca refuz al similarității corecte și al firescului superficial. Acestea sînt paradisurile artificiale ale unor poeți sau pictori îndrăgostiți de tot ce modifică, mutilează

Scanned with OKEN Scanner

sau schimonosește realul. Bacovia are panopticum-ul lui cunoscut :

Și-n lumea ochenelor triste
Mă prinse sinistre gîndiri —
În jurul meu corpuri de ceară,
Cu hîde și fixe priviri.

Și-acea caterincă-fanfară
Îmi dete un tremur satanic ;
În racle de sticlă — princese
Oftau, în dantele, mecanic.

Bruno Schulz va spune și el, și aproape în aceleași cuvinte cu M. Blecher : „Mă impresionează astfel tot ce este imitat. Florile artificiale, de pildă, și coroanele mortuare, mai ales coroanele mortuare, uitate și prăfuite în cutiile lor ovale de sticlă din biserica cimitirului, înconjurînd cu desuetă delicateţe nume vechi anonime, scufundate într-o eternitate fără rezonanţă". Interiorul prăvăliei cu manechine de la Schulz sau bîlciul lui Blecher, cu fotografi ambulanţi, statuete ieftine de ipsos, poze colorate, becuri aprinse, mărgele, roţi, circuri, barăci și hîrtie creponată par deopotrivă evadate dintr-o închipuire a artificiosului, a copiei și a simulacrului, în viaţa cotidiană : „Toate acestea — spune Blecher în concluzie — au emigrat în viaţă din panopticum. În panorama de bîlci regăsesc locul comun al tuturor acestor nostalgii răspîndite în lume, cari adunate la un loc formează însăși esenţa ei."

Panopticum-ul sau bîlciul dezvăluie esenţa acestei lumi, pe scena căreia se petrec dramele corinticului. Perspectiva ce se întrezărește ne conduce în miezul unei alte înţelegeri a vieţii decît la romancierul doric sau ionic. Într-o zi, cutreierînd un bîlci, ca de atîtea alte ori, povestitorul *Întîmplărilor* nimerește în faţa unei vitrine unde se află expusă propria fotografie, cine știe cînd și de către cine făcută. Întîlnirea constituie pentru el o revelaţie considerabilă, la fel cu aceea dintre „persoana reală" și „personagiul abstract" ce se privesc unul pe altul în timpul crizelor. Tot o criză a identităţii este și aceasta : „Toată viaţa mea proprie, a celui ce stătea în

Scanned with OKEN Scanner

carne și sînge dincolo de vitrină, îmi apăru dintr-o dată indiferentă și fără însemnătate, așa cum persoanei vii de dincoace de sticlă îi apăreau absurde călătoriile prin orașe necunoscute ale eului fotografic. În același fel în care fotografia care mă reprezenta umbla din loc în loc contemplînd prin geamul murdar și prăfuit perspective mereu noi, eu însumi dincoace de sticlă, îmi plimbam mereu personagiul meu asemănător în alte locuri, veșnic privind lucruri noi și veșnic neînțelegînd nimic din ele. Faptul că mă mișcam, că eram viu, nu putea fi decît o simplă întîmplare, o întîmplare care n-avea nici un sens, pentru că, așa cum existam în astă parte a vitrinei, puteam exista și dincolo de ea, cu același obraz palid, cu aceiași ochi, cu același păr spălăcit care mă aduna în oglindă într-o figură rapidă și bizară, greu de înțeles.“ Acesta e tipul de întîlnire specific romanului lui Blecher (dacă nu cumva al întregului roman corintic) : între obiect și imaginea lui, între viu și inanimat. În romanul ionic, niciodată întîlnirea dintre conștiințe (sau dintre conștiință și lume) nu transgresează granițele realului. În corintic, iluzia realistă — aceea care garantează aceste granițe — e denunțată, cum am văzut, fără cruțare. Lumea poate fi privită la fel de bine și prin ochii copiei, nu doar prin ai modelului. E o întîmplare lipsită de semnificație (pretinde M. Blecher) faptul că ne încredem în existența de dincoace de sticla vitrinei și nu în aceea a fotografiei expuse dincolo de ea. Nici unui romancier ionic nu i-ar fi trecut prin cap că lumea poate fi contemplată cu ochii unei fotografii, oricîte imagini speculare ar fi imaginat el, ca să relativizeze noțiunea de realitate. Sticla vitrinei ar fi rămas pentru el de netrecut. Neieșind din sfera conștiinței psihologice (așa cum doricul nu avea acces la ea), ionicul ar fi imaginat cu greutate că perspectiva asupra omului poate fi răsturnată, omul devenind un obiect ce poate fi privit, ca oricare altul, marginal și inert, deposedat de dreptul exclusiv de a fi considerat „viu“ sau „real“. În teatrul de umbre chinezești, în care se joacă *Întîmplările,* acest lucru nu e doar posibil, dar necesar, printr-un fel de revoluție copernicană.

Scanned with OKEN Scanner

De la al şaselea capitol înainte, simptomatologia crizei lasă locul fenomenologiei locurilor *. Ce sînt aceste locuri ? I. Negoiţescu notează, în studiul din *Engrame*, că la M. Blecher „*locul* existenţial este chiar semiîntunericul, mucedul şi obiectualul degradat, loc, *aparent*, nu de suferinţă, ci de beatitudine.“ Şi adaugă, ca să explice aparenţa aceasta, urmîndu-şi totodată ideea lui principală care constă în a considera pe autorul *Întîmplărilor* un existenţialist aflat sub semnul suferinţei ca situaţie-limită (în felul de la Jaspers) : „Aparent, fiindcă întunericul, mucegaiul şi obiectele degradate alcătuiesc de fapt lumea suferinţei : ceea ce scriitorul numeşte «beatitudine» nu e decît posibilitatea pe care suferinţa i-o dă de a comunica direct cu existenţa în sine, prin conştiinţa precarităţii lumii reale“. Aşadar locurile rele ar fi înseşi locurile beatitudinii scriitorului, „spaţiile blestemate“ din copilărie, cum le numeşte el, semănînd cu nişte accese la purul existenţial, deschise în friabilitatea şi dezagregarea lumii materiale. Dar, în altă parte, Blecher spune : „Existau aşadar în lume, în afară de locuri blestemate ce secretau vertijii şi leşinuri, şi alte spaţii mai binevoitoare...“ În capitolul zece un astfel de spaţiu este explorat cu încîntare : acela, plin de praf şi de obiecte inutile, aflat sub scena teatrului, în care se pătrunde prin cuşca sufleurului. A identifica locurile rele şi locurile binevoitoare e la fel de dificil, dacă respectăm textul lui Blecher, cu a le deosebi unele de altele. Dintr-un anumit punct de vedere, aceste locuri seamănă atît de bine între ele, încît par unele şi aceleaşi, malefic-benefice, infernale şi deopotrivă paradisiace : toate sînt locuri închise, secrete, supraîncărcate de obiecte ieşite din uz, uitate sub straturi groase de praf, şi de care imaginaţia naratorului leagă un anumit mister. E vorba de pivniţe, ca aceea unde naratorul e dus de straniul Walter, de poduri precum cele din casa Weber sau din casa bunicului, de subsolul scenei, de sala întunecată a cinematografului, de mici odăi scăldate în-

---

* Am putea intitula şi mai departe capitolele : *Paul şi Ozy*, *Spălarea mortului*, *Dimineaţă după nuntă*, *Femei*, *Locul comun al visurilor mele*, *Noroiul*, *Coşmare*, *Un copac*, *Edda*, *un copac*, *Înmormîntarea*, *simplă înşirare de obiecte* şi *Somnul şi trezia*.

Scanned with OKEN Scanner

tr-un aer de intimitate și așa mai departe. Din alt unghi privite, e limpede că unele din aceste locuri provoacă leșinuri, vertije, crize, iar altele o stare de împăcare cu sine și cu lumea, o euforie inexplicabilă. E drept că, deseori, linia care desparte cele două stări opuse e aproape inexistentă : personajul trece cu ușurință de la o stare la cealaltă, mai mult, s-ar zice că preambulul crizelor lui e de fiecare dată legat de simțirea *locului* ca familiar, intim, plăcut, chiar dacă, apoi, această simțire se bifurcă : apucînd-o fie în spre pierderea bruscă a conștiinței de sine, ca o cădere într-o letargie toropitoare și senzuală, angoasantă ca o moarte posibilă, fie în spre o calmă uitare de sine în mijlocul unei lumi reîmpăcate.

Comparînd două astfel de locuri, ne vom convinge de asemănarea lor neasemenea. Un loc declarat „rău" este malul rîului, plin de cojile putrezite ale unor semințe de floarea soarelui. În preajma lui, mirosul copilului suferă de ambiguitate : „Mirosul gelatinos al descompunerii cojilor era separat și foarte distinct, deși concomitent, de parfumul lor plăcut, cald și domestic de alune prăjite". Chiar de aici se observă că, în însăși inima bizarelor aventuri existențiale, există un element de schizoidie, dar și o indescifrabilă identitate în separație, la fel cu aceea a locurilor înseși. Mirosul ambiguu anunță starea de leșin : alergînd buimac, la vale, pe covorul de coji, copilul nimerește într-o scobitură a malului : „În fundul scobiturii se formase o mică grotă, o cavernă umbrită și răcoroasă ca o odăiță săpată în stîncă. Intram acolo și cădeam pe pămînt, transpirat, sfîrșit de oboseală și tremurînd din cap pînă-n picioare." Un loc declarat „bun" este în schimb încăperea de sub scena teatrului : la fel de întunecată, de izolată, ca și grota : „Eram departe de lume, departe de străzile calde și exasperante, într-o celulă răcoroasă și secretă, în fundul pămîntului". Și totuși ! Urmarea diferă radical : „Cine ar fi putut bănui unde mă aflu ? Era locul cel mai insolit din oraș și simțeam o bucurie calmă gîndindu-mă că mă aflu acolo. În jurul meu zăceau fotoliile strîmbe, grinzile prăfuite și obiectele părăsite: era însuși locul comun al tuturor visurilor mele. Rămăsei astfel liniștit, într-o beatitudine desăvîrșită, cîteva ceasuri".

Scanned with OKEN Scanner

Ca să înţelegem această ambiguitate fundamentală, trebuie să ne reîntoarcem — nu desigur cu mîinile goale — la crizele personajului narator, a cărui fiinţă-burete încearcă să absoarbă prin porozităţile ei imense lumea materială. Crizele ne apar acum într-o lumină mai puternică. Întîiul lucru care ne izbeşte este că raportul eului cu lucrurile este un fel de contopire dureroasă. Cel mai atroce capitol al romanului înfăţişează voluptatea scăldării în noroi, ca o disperată tentativă de suprimare a tuturor barierelor ce despart eul de lume. Eul cultivă acest contact nemediat psihologic, adică epidermic, visceral, organic, şi pe care îl realizează sub forma suferinţei. „În ce fel de lume trăiam ?“ se întreabă la un moment dat povestitorul după ce a privit, într-o dimineaţă translucidă, descărcarea la măcelării a vitelor tăiate. Rareori, chiar şi în aceste atît de fragede *Întîmplări*, contactul, aş zice, fizic, cu sîngele, cu aerul, cu viaţa, cu materiile ei, dure sau inefabile, a fost mai direct şi mai palpabil, şi totodată mai rafinat : „Cînd ajunsei în piaţă, oamenii descărcau carne pentru barăcile măcelarilor. Duceau în braţe jumătăţi de vite roşii şi vinete, umede de sînge, înalte şi superbe ca nişte prinţese moarte. În aer mirosea cald a carne şi a urină ; măcelarii atîrnau fiecare vită cu capul în jos, cu privirile globuloase şi negre îndreptate spre podea. Ele se înşirau acum pe pereţii albi de porţelan ca nişte sculpturi roşii tăiate în cea mai variată şi fragedă materie, cu reflexul apos şi irizat al mătăsurilor şi limpezimea turbure a gelatinei. În marginea burţii deschise spînzura dantela muşchilor şi şiragurile grele ale mărgelelor de grăsime. Măcelarii băgau mîinile lor roşii înăuntru şi scoteau măruntaie de preţ pe cari le aşezau pe masă : obiecte de carne şi de sînge, rotunde, late, elastice şi calde. Carnea proaspătă strălucea catifelată ca petalele unor trandafiri roşii monstruoşi, hipertrofiaţi. Zorile se făcură albastre ca oţelul ; dimineaţa rece cînta cu un sunet profund de orgă“. De ce simte naratorul impulsul de a *se întreba* cu privire la lumea în care trăieşte ? „Totul deveni îndepărtat şi dezolant. Era dimineaţă ; oamenii descărcau carne ; vîntul mă pătrundea pe sub haine ; dîrdîiam de frig şi nesomn ; *în ce fel de lume trăiam ?*“ Violenţa

Scanned with OKEN Scanner

proaspătă, ca un curent de aer tare și rece, a percepției trebuie, s-ar zice, verificată. Lumea există, este aici, cade sub simțuri, la fel ca această carne jupuită și sîngerîndă. Ea face un zid în jurul ființei noastre, o împrejmuiește. „În jurul meu materia dură și imobilă mă înconjura din toate părțile — aici în formă de bile și de sculpturi — în stradă, în formă de copaci, de case și de pietre ; imensă și zadarnică, închizîndu-mă în ea din cap și pînă în picioare. În orice sens mă gîndeam, materia mă înconjura..." Eul naratorului simte materialitatea lumii ca un prizonierat : „Umblam înnebunit de lucrurile pe cari le vedeam și de cari eram sortit să nu pot scăpa. Mi se întîmpla totuși cîteodată să găsesc cîte un loc izolat unde să las în voie capul să se odihnească. Acolo pentru o clipă toate vertigiile tăceau..."

Aici este un aspect capital. Suferința voluptuoasă pe care o sugerează fiecare rînd al *Întîmplărilor* provine din dubla comportare a ființei povestitorului în lume. Pe de o parte, ea tinde să se contopească deplin cu lucrurile din jur, să suprime distanțele, granițele, regnurile ; pe de alta, se lovește de rezistența materialității lumii, de care se simte respinsă, agresată, luată prizonieră. Cînd agresivitatea e maximă, ca de pildă în acele locuri rele ale copilăriei, precumpănesc teama, angoasa, leșinul asemănător cu moartea : locurile rele sînt locurile unde agresiunea materiei devine insuportabilă. Alteori precumpănește beția contopirii, voluptatea trecătoare a înfrîngerii rezistenței : locurile bune sînt acelea în care agresiunea materiei apare, pentru o clipă, suspendată. În fond, nu există locuri malefice și locuri benefice : există un singur fel de locuri care, uneori, prin cine știe ce potrivire a aștrilor, oferă protecție ființei personajului, iar, alteori, o amenință și o persecută.

Aceste locuri au, toate, două însușiri destul de constante. Întîia este concavitatea de vizuină : sînt spații interioare, închise, scobituri, grote, poduri, pivnițe. A doua este înfățișarea de debara îmbîcsită de obiecte, sufocată de praf și de vechituri inutilizabile. *Vizuina* lui Blecher este un *capharnaüm*.

Dacă vom privi mai îndeaproape rolul acestor locuri, vom observa că povestitorul se ascunde de fapt în ele :

Scanned with OKEN Scanner

sînt locuri ale evaziunii. O evaziune însă nu *din lume* (căci locurile aparţin lumii, sînt căi de acces privilegiate către inima ei), ci *din sine însuşi*. În găurile materiei, povestitorul pare a căuta să se ascundă de sine : ca şi cum ar voi să afle în ele o izbăvire de propria individualitate. Să ne reamintim pasajul de la începutul *Întîmplărilor* : pierderea identităţii era evocată acolo atît ca nesperată favoare a sorţii, graţie căreia realitatea imediată se înfrăgezea şi se ilumina, cît şi ca, atunci cînd criza dura mai mult, terenul prielnic pentru o teribilă anxietate. Am semnalat în treacăt că anxietatea aceasta a părut comentatorilor esenţială, ei trecînd, fără excepţie, cu vederea cealaltă latură a aventurii existenţiale. N. Balotă scrie : „Experienţa originară este aceea a înstrăinării de sine, a derutei eului ce-şi pierde identitatea". Îndrăznesc să afirm că minuţioasa demonstraţie pe care o face acestei idei criticul este bazată pe o greşită înţelegere a problemei lui M. Blecher : ca şi cum ar încerca să introducă în mîna dreaptă mănuşa de la mîna stîngă. În antepenultimul capitol al romanului, M. Blecher ne vine în întîmpinare. Naratorul zăreşte într-o zi, în vitrina unei librării, un mic clovn de jucărie, printre mingi, cărţi şi călimări, care bate cu voioşie din două talgere. Întîlnirea constituie o revelaţie la fel de mare ca aceea, pe care am analizat-o, cu propria fotografie. Întîiul lucru care atinge imaginaţia privitorului este *locul* : „Era atît de curat, atît de răcoare şi atît de frumos în colţul acela de vitrină !", exclamă el înduioşat. Un loc ca şi celelalte, o vizuină şi totodată un depozit. Însă povestitorul nu se opreşte la atît şi adăugă : „Într-adevăr, un loc ideal în lumea asta unde să stai liniştit şi să baţi din talgere, îmbrăcat în frumoase haine colorate [...] Ce bine ar fi fost să înlocuiesc eu paiaţa cea mică şi veselă !" Şi are, după cîteva tatonări în memorie, revelaţia brutală a imposibilităţii schimbului de identitate : „Exista aşadar o categorie de lucruri în lume din care eram menit să nu fac niciodată parte [...] În jurul meu, printre copaci, în lumina soarelui, curgea un curent vioi şi amplu, plin de viaţă şi de puritate. Eu eram menit să rămîn veşnic în marginea lui, îmbîcsit de întuneric şi de slăbiciuni de leşin". Bîntuit de obsesia aceasta, narato-

Scanned with OKEN Scanner

rul încearcă să se creadă un copac, apoi are halucinanta viziune a metamorfozei unei eşarfe roşii într-un buchet de dalii, sfîrşind prin a înţelege că nimeni în lume nu-şi schimbă după voie condiţia. Faptul de a rămîne tu însuţi îi apare ca un prizonierat între graniţe infrangisabile. Identitatea poate fi suspendată, o clipă, dar nu pierdută. Adevărata anxietate a personajului lui Blecher ni se dezvăluie abia acum : şi ea nu constă în teama de a-şi pierde identitatea, ci în neputinţa de a o face. A nu fi decît tu însuţi : iată suferinţa existenţială a eroului. N. Balotă citează pe Rimbaud, care spusese, se ştie, că „Je est un Autre", pe Nerval, şi pe toţi cei care, de la romantici la moderni, au suferit de inconsistenţa identităţii. Se înşeală afiliindu-li-l pe M. Blecher, la care, spre deosebire de toţi, nu alteritatea e dureroasă, ci ipseitatea. Ceea ce Rimbaud execrează, Blecher doreşte cu ardoare : unul suferă că *eul este altul,* celălalt, din contra, că *eul nu este decît eul.* E destul, spre a ne convinge, să recitim aceste rînduri : „Era acum ceva cert : lumea avea un aspect comun al ei în mijlocul căruia căzusem ca o eroare, niciodată nu voi putea deveni un copac, nici ucide pe cineva, nici sîngele nu va ţîşni în valuri. Toate lucrurile, toţi oamenii erau închişi în trista şi mica lor obligaţie de a fi exacţi, nimic alta decît exacţi. În zadar aş fi putut să cred că într-un oraş erau dalii cînd acolo se afla o eşarfă. Lumea n-avea puterea de a se schimba cîtuşi de puţin, era atît de meschin închisă în exactitatea ei încît nu-şi putea permite să ia eşarfe drept flori. Pentru întîia oară îmi simţeam capul strîns puternic în scheletul craniului. Îngrozitor şi dureros prizonierat..." Se poate un mai clar lamento pe tema fatalei ipseităţi ? Fiinţele, obiectele, lumea întreagă se află închise ca într-o carapace în propria identitate, la fel ca Emanuel şi ceilalţi bolnavi de la Berck în corsetul lor de gips. Carapacea e tot o concavitate, o vizuină, un loc blestemat. Identitatea ca loc rău : aceasta e marea temă a existenţialismului la Blecher. Capitolul final dezvoltă motivele aceluiaşi lamento, ce ne este cunoscut acum. Încercînd să audă, din amintiri şi închipuiri, sunetul unic, nemaipomenit „care să fie acel al înţelesului vieţii mele", povestitorul se convinge o dată mai mult că „fiecare amintire este totuşi

Scanned with OKEN Scanner

unică, în înţelesul cel mai sărac al cuvîntului“ şi că s-a petrecut „într-un singur mod, într-o singură exactitate, fără putinţa de modificare“. *Viaţa lui a fost aşa şi nu altfel* :“ În fraza aceasta zace imensa nostalgie a lumii aceştia închisă în luminile şi culorile ei hermetice din care nu este permis nici unei vieţi să extragă decît aspectul unei exacte banalităţi. În ea zace melancolia de a fi unic şi limitat, într-o lume unică...“ Un vis se repetă adesea : povestitorul îşi visează somnul. Se vede pe sine, în vis, dormind şi visînd. Şi simte că somnul din vis îl trage în adînc şi se sperie că nu va mai reuşi să se trezească. Ţipă şi se trezeşte în odaia lui, care e identică aceleia din vis, el însuşi fiind aşa cum s-a visat. Întocmai ca în visul cu omul fluture, relatat de Roger Caillois, trezirea nu oferă destule garanţii că realitatea, în mijlocul căreia se află acum, nu este ea, vai, un vis. „În jurul meu a revenit viaţa pe care o voi trăi pînă la visul următor (încheie povestitorul). Amintiri şi dureri prezente atîrnă greu în mine şi eu vreau să le rezist, să nu cad în somnul lor, de unde nu mă voi întoarce poate niciodată... Mă zbat acum în realitate, ţip, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viaţă, în viaţa mea adevărată [...] Mă zbat, ţip, mă frămînt. Cine mă va trezi ? În jurul meu realitatea exactă mă trage tot mai jos, încercînd să mă scufunde. Cine mă va trezi ? Întotdeauna a fost aşa, întotdeauna, întotdeauna.“ Realitatea unică şi limitată a fiinţei noastre unice şi limitate seamănă cu un coşmar nocturn din care însă nimeni nu ne trezeşte : „bizara aventură de a fi om“ nu este decît această zbatere inutilă în ghearele unei condiţii din care nu există ieşire, cu excepţia unor rare şi pasagere momente de beatitudine, cînd identitatea noastră este suspendată şi ne îngăduie, ca într-un vis frumos de această dată, să participăm la existenţa esenţială, profundă şi infinită, a Marelui Tot ; cînd, cu alte cuvinte, *Je est un Autre*.

Scanned with OKEN Scanner

„Pantazi plăti, împărțind bacșișuri grase băieților și lăutarilor. Plecarăm. Dar la ieșire, trăsura închisă care îl aștepta pe Pașadia în ulicioara îngustă din fața birtului nu putu să miște înainte din pricina unui ghem de oameni ce, în rîsete și țipete, se rostogoli pînă la noi. În mijlocul învălmășelii, urlînd ca o fiară, o femeie se lupta cu trei vardiști țepeni ce abia puteau s-o dovedească. Pomenindu-ne cu ea aproape în brațe, tuspatru deterăm un pas înapoi.

Bătrînă și veștejită, cu capul dezbrobodit și numai zdrențe toată, cu un picior desculț, ea părea, în turba-i cumplită, o făptură a iadului. Beată moartă, vărsase pe ea și o trecuse neputința, ceea ce umplea de bucurie nebună droaia de derbedei și de femei pierdute ce-i făceau alai strigînd : «Pena ! Pena Corcodușa !»

Băgai de seamă că Pantazi tresări deodată și păli. Dar, la vederea noastră, Corcodușa fu cuprinsă de o furie oarbă. Ce ne fu dat să auzim ar fi făcut să se cutremure inima cea mai păgînă. Pirgu însuși rămase cu gura căscată.

— Ascultă cu atenție și memorizează, îi șopti Pașadia, ai ocazia să-ți completezi educația de acasă.

[...] Cu mare caznă vardiștii izbutiseră să o ridice. Cînd se văzu pe picioare și dete iar cu ochii de noi, se zbîrli din nou, gata să reia de-a capul prietenoasa-i în-

tîmpinare, fiind însă smucită se înecă și glasul i se pierdu în bolboroseli.

— Crailor, ne mai strigă totuși. Crai de Curtea-veche.

Vorbise prin ea oare altcineva, de altădată — cine știe? Dar ca această zicere uitată, demult scoasă din întrebuințare, nimic pe lume nu cred să-i fi putut face lui Pantazi atîta plăcere. I se luminase fața, nu se mai sătura de a o rosti.

— E, într-adevăr, recunoscu Pașadia, o asociație de cuvinte din cele mai fericite; lasă pe jos «Curtenii calului de spijă», cu aceeași însemnare, din vremea lui Ludovic al treisprezecelea. Are ceva ecvestru, mistic. Ar fi un minunat titlu pentru o carte.

— Nefericită-Pena, murmură Pantazi cu melancolie, după un răstimp de tăcere, sărmană ființă, aș fi crezut eu să te mai întîlnesc? De cîte nu-mi aduci aminte?

— Cum, o cunoști? întrebă mirat Pirgu.

— Da, e o istorie veche; o istorie de dragoste, și nu de toate zilele. Era pe vremea războiului din șaptezeci și șapte.

Nu cred să fi pierit încă via amintire ce rușii au lăsat aici femeilor, femeilor de toată teapa. A fost o curată nebunie. Pe rogojină, ca sub pologul de horbotă, ploaia de ruble acoperea lacome Danae. În București, muscalii aflaseră o Capua. Cucoanele nu mai aveau ochi decît pentru ofițerii ruși. Dar acela după care turbaseră toate era Leuchtenberg-Beauharnais, frumosul Serghie, nepotul împăratului. Zadarnic însă așteptară să-i cadă batista. Căci întîmplarea îl aruncase, din întîia noapte, în brațele unei femei de rînd și din brațele acesteia nu s-a mai putut desprinde. Era o fată de mahala, nu prea tînără, puțin căruntă la tîmple; o știam de la balurile mascate și de la grădinile de vară. Farmecul acestei ființe, deobicei posacă, mai mult ciudată decît frumoasă, îi sta în ochi, niște ochi mari verzi, verzi-tulburi, lături de pește cum le zice românul, genați și sprîncenați, cu privirea cam rătăcită. Să fi fost altîi nurii ce țesură mreaja în care fu prinsă inima ducelui? — se poate; e netăgăduit însă că, împărtășită

Scanned with OKEN Scanner

de amîndoi deopotrivă, o pătimașă iubire se aprinse între floarea-de-maidan și Făt-frumosul în ființa căruia se resfrîngeau, întrunite, strălucirile a două cununi împărătești. Rămase lucru hotărît ca, după război, Pena să-și urmeze domnul și stăpînul în Rusia. Leuchtenberg s-a dus să moară ca un cruciat în Balcani. I-am însoțit trupul pînă la Prut. În seara de 19 octomvrie, șaptezeci și șapte, trenul mortuar, cu un vagon preschimbat în paraclis-arzător unde, între o risipă de făclii și de candele, preoți în odăjdii și cavaleri-garzi în platoșe poleite privegheau racla ascunsă sub flori, a trecut prin București, oprindu-se numai cîteva clipe pentru a primi onorurile. Din mulțime se ridică un țipăt sfîșietor și o femeie căzu grămadă. Ați înțeles cine era. Cînd s-a deșteptat, a trebuit s-o lege.

Sunt de atunci treizeci și trei de ani.

Pantazi își scuturâ țigara. Trista istorie a Penei nu ne făcu nouă mai puțină plăcere decît lui neprețuita ei ocară. Pașadia își luă rămas bun și se urcă în caretă.

— Iepure și călătorie sprîncenată, îi strigă Pirgu.

Acum, Gorică se împleticea și i se încurca limba. Îi trebui oarecare cazină ca să ne spuie că jucase ca un părinte ; răposatul «Pocher» în ființă n-ar fi jucat mai bine.

— Cu toate astea, am intrat mesa, se văicări el, am intrat și nu pot afla mîngîiere. Dar are să mi-o plătească, și scump, caiafa asta bătrînă, am să-l curăț.

Se ținu de capul nostru să mergem cu el.

— Haideți, domnilor, ne îmbie, haideți, nu vă duc eu la rău. Îl întrebarăm unde ?

— La Arnoteni, ne răspunse, adevărații Arnoteni.

Nu pentru întîia oară stăruia Pirgu să ne ducă acolo. Ca să scăpăm de el, îi făgăduirăm să-l însoțim oricînd altă dată, oriunde, numai în acea seară nu. La Podul Mogoșoaiei ne despărțirăm, Pirgu luînd-o spre poștă, noi spre Sărindar. Noaptea era umedă și rece, ceața se făcea tot mai deasă. Mă gîndeam tocmai cum să mă văd mai degrabă acasă, în pat, cînd Pantazi, după obiceiul lui, mă rugă să rămîn cu el. Mai era chip să mă împotrivesc, de hatîrul lui ce nu eram în stare ? Căci dacă de Pașadia aveam evlavie, de Pantazi aveam slăbiciune, una pornește de la cap, cealaltă de la inimă, și oricît

Scanned with OKEN Scanner

s-ar ține cineva, inima trece înaintea capului. Omul acesta ciudat îmi fusese drag și înainte de a-l cunoaște, într-însul mi se părea că găsisem un prieten de cînd lumea și adesea, mai mult chiar, un alt eu însumi."

Cine n-ar recunoaște în acest fragment din *Craii de Curtea-veche* stilul inimitabil al prozei lui Mateiu Caragiale? Mai greu este să-l analizăm în componentele sale. În *Arta prozatorilor români*, T. Vianu schițează o opoziție de natură stilistică și care ar reflecta, în romanul matein, o lume împărțită în două (de o parte, aristocrația de veche „stirpe", crepusculară, reprezentată de Pașadia și Pantazi; de alta, parvenitismul vulgar în ascensiune, ilustrat prin Gore Pirgu): „Ce este nobil și trufaș este bun; ce este plebeian și laș este rău", scrie criticul, deși i-am putea reaminti ce atracție puternică unește pe decăzuții aristocrați și pe infamul, viciosul, ordinarul plebeu, în universul moral al lui Mateiu Caragiale, unde granițele dintre cele două clase sînt mai degrabă transgresate în direcția înfrățirii întru amoralism. „Dar acestui maniheism moral, distingînd între bine și rău, — adaugă T. Vianu — îi corespunde și un maniheism al vocabularului, din care scrisul lui Mateiu Caragiale își primește una din pecețile lui stilistice cele mai izbitoare [...] Deoparte, noțiunile împrumutate vieții nobile și curate a spiritului [...], de cealaltă, termenii josnici, ai urîțeniei fizice și morale, ai vițiului și mișelniciei, culeși din *argot*-ul mahalalelor..." Ideea o regăsim, după aproape patru decenii, superficial modernizată, dacă pot spune așa, în monografia lui Ovidiu Cotruș. Ni se vorbește, în *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, de existența unor „registre stilistice" contrastante, unul „înalt, hagiografic, de esență poetică", altul „bufon, trivial, argotic", între ele aflîndu-se, „mai rar întrebuințat", și un „stil neutral, al relatărilor faptice."

În pasajul citat, de la finele primului capitol, *Întîmpinarea crailor*, acest amestec de expresivități se poate constata cu ochiul liber. Povestirea lui Pantazi despre Pena Corcodușa, de exemplu, se deosebește, stilistic, în mod radical, de scena în care, beată și murdară, iubita de odinioară a frumosului Serghie aține calea celor pa-

Scanned with OKEN Scanner

tru cheflii. Povestirea apare în textul fragmentului ca o enclavă : la ieşirea din birtul de pe Covaci, cei patru protagonişti întîlnesc alaiul grotesc care are în centru pe Corcodușa ; apoi Pantazi evocă soarta tristă a femeii ; în sfîrşit, comentariul vulgar al lui Pirgu ne readuce, aşa zicînd, în stradă. Vom examina mai tîrziu rolul acestui din urmă personaj : deocamdată e destul să atrag atenţia că el pare destinat să coboare lucrurile din înălţimea unde, încurajaţi discret de Povestitor (îl vom numi aşa în lipsa numelui în text şi-l vom scrie cu majusculă), le poartă de fiecare dată în istorisirile lor înfierbîntate, Pașadia și Pantazi.

Să vedem mai îndeaproape caracteristicile celor două „registre stilistice“ principale, controlîndu-le în text. Vom remarca, putem să anticipăm, unele ciudăţenii care ne vor conduce spre o concluzie oarecum neașteptată.

Registrul „vulgar“ apare deobicei întrebuinţat în legătură cu evenimente din planul prezent al acţiunii, atît în vocabularul personajelor, cît și în comentariile Povestitorului. E un limbaj împrumutat vorbirii argotice, după cum a observat T. Vianu, dar deloc verde, crud : ceea ce ne izbeşte este, din contra, „stilizarea“, adică efortul de contrafacere. Apariţia femeii beţive, în mijlocul unui „ghem de oameni“ rostogolindu-se „în rîsete și ţipete“ pe ulicioara îngustă, ne introduce dintr-odată în nota particulară a acestui registru popular, care are însă o demnitate stilistică comparabilă cu a celui „nobil“. Înfăţișarea Penei Corcodușa fiind mizerabilă, fraza naratorului are nu numai o frumoasă cadenţă clasică, dar uzează în final de o comparaţie clasică : „ea părea, în turba-i cumplită, o făptură a iadului“. E de notat, apoi, că autorul trece sub tăcere cuvintele pe care beţiva le adresează celor patru : „Ce ne fu dat să auzim ar fi făcut să se cutremure inima cea mai păgînă.“ Procedeul e bine cunoscut prozatorilor vechi, și numai necesitatea realismului și naturalismului a dus, în secolul trecut, la reproducerea, în toată cruditatea ei, a vorbirii populare. „Pirgu însuși rămase cu gura căscată“ : sugestia forţei pitoreşti a limbajului Penei Corcodușa e foarte vie, chiar dacă nu știm ce spune, căci Pirgu este, în materie, un expert. Cînd îi permite personajului său să-și desfășoare

Scanned with OKEN Scanner

cunoştinţele, Mateiu Caragiale nu caută nici atunci să imite argoul bucureştean de pe la 1910, aşa cum Ion Creangă nu transcrie în *Amintiri din copilărie* limba vorbită de ţăranii nemţeni la jumătatea veacului trecut. Şi unul, şi altul creează o limbă autentică, adică valabilă, dar care nu este aceea vorbită. Fapt încă şi mai interesant : mijlocul prin care cei doi prozatori, atît de deosebiţi, stilizează exprimarea personajelor lor este unul şi acelaşi : proverbialitatea, densitatea aforistică. Să-l ascultăm pe Pirgu, adresîndu-se lui Paşadia : „La adică de ce te-ai codi ? stărui Pirgu, tot îţi sună coliva. Parcă nu ştie lumea că de mult, numai în miambal şi-n magiun îţi mai stă nădejdea ? Te vezi pe drojdii, caută să mori încai fericit..." Vorbitorul îşi „atacă" interlocutorul prin intermediul unor expresii populare (a suna coliva, a se vedea pe drojdie etc.) metaforice şi eufemistice. Vulgaritate a personajului, dar nu a limbii lui, care e, din contra, măiastră şi cultivată (o cultură a argoului). Pirgu se exprimă cu multă îngrijire, afectînd ignoranţa sau stupiditatea (intră în regula jocului), dar el posedă o ştiinţă a vorbirii populare cu nimic mai prejos de ştiinţa aceleia nobile de care dă dovadă Pantazi. Ş. Cioculescu a remarcat *(Caragialiana)* că, în pasajul cu Motaigne din ultimul capitol („oricum Montaigne e drăguţ, are părţile lui"), Pirgu foloseşte de fapt o expresie populară pe care eseistul francez a introdus-o în franceza literară („avoir ses parties", cu sensul de „a avea merite"). Putem presupune că există la Pirgu o folosire conştientă a limbajului incult. Personajul nu e doar sub raport moral un mare parşiv, dar şi ca vorbitor al limbii străzii. Întîlnind o dată pe Povestitor şi aflînd că se duce la Academie, el pare a crede că e vorba de academia de biliard. Dar e oare sigur că lui Pirgu trebuie să i se explice că există şi o altă Academie, la a cărei bibliotecă Povestitorul mergea să citească ? Comentatorii aşa au crezut. Eu cred că Pirgu se preface a le confunda ca să-şi poată apoi rosti minunata filipică împotriva uscăciunii învăţăturii din cărţi. Pe lîngă înfăţişarea proverbială, filipica aceasta arată şi o stăpînire perfectă a artei de a minimaliza : „Nu te mai lăsi, nene, o dată de prostii ? Pînă cînd ? Ce-ţi faci capul ciulama cu atîta citanie, vrei să ajungi

Scanned with OKEN Scanner

în doaga lui Paşadia ? Ori crezi că dacă ai să ştii ca el cine l-a moşit pe Mahomet sau cum îl chema pe ăl care a scos întîi crucea la Bobotează e mare scofală ? Nimic ; cu astea te usuci. Adevărata ştiinţă e alta : ştiinţa vieţii de care habar n-ai ; aia nu se învaţă din cărţi.“ Cel care vorbeşte aici nu e un ignorant stupid, ci un om care foloseşte conştient o anumită tehnică a persuasiunii în vederea atingerii unui scop precis. Pirgu încearcă, se ştie, să-i ducă pe învăţaţii lui prieteni la adevăraţii Arnoteni. E *purtătorul de cuvînt* (în sensul cel mai propriu) al „vieţii care se vieţuieşte“, libere şi imorale, aşa încît el nu putea pierde ocazia cu cele două academii fără să tragă spuza pe turta lui. Propunerea de a merge la Arnoteni, o face, prima oară, în pasajul pe care l-am reprodus, reînnoind-o apoi de mai multe ori. În discuţia cu Povestitorul despre academii, el găseşte mijlocul să o facă încă o dată. După ce ironizează ideea acestuia de a scrie „un roman de moravuri bucureştene“ („Ba nu zău, dumneata şi moravuri bucureştene ! Chinezeşti poate, pentru că în chestia asta eşti chinez ; cum ai să cunoşti moravurile, cînd nu cunoşti pe nimeni ; mergi undeva, vezi pe cineva ?“), se grăbeşte cu soluţia : „Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea cîte subiecte ai găsi, ce tipuri ! Ştiu eu un loc.“ Mai trebuie spus care ? Şi, după ce Craii se lasă convinşi să viziteze casa lui Maiorică, Pirgu are momentul lui de triumf şi face Povestitorului o temenea ironică servindu-i totodată un întreg program educativ, şi în care măiestria vorbitorului de argou atinge o culme neegalată a proverbialităţii : „La mai mare, solzoşia ta, se închină cu temenele, al nostru eşti. Umbli să-ţi laşi laptii cu folos. Bre, cum te mai înfigeai în undiţă la Masinca, o luaşi pe coarda razachie, cu sacîz dulce, uşor. Ce pramatie ; faci pe cocoşu, cotoi mare dumneata. Ei, dar ai de învăţat încă multe, eşti junic ; ca să le fii pe plac maimuţelor trebuie să fii porc, şi cu şoriciul gros. Şi mai ales nu tîrnosi mangalul că te usuci ; de ţi-a mirosit cumva a pagubă, împinge măgarul mai departe ; ştii vorba : malac să fie, că broaşte... Dacă vezi însă că ridică coada, nu te pierde, ia-o înainte oblu, berbeceşte, ca pînă la iarnă să te văz crap îmblănit.“.

Scanned with OKEN Scanner

Registrul „nobil“ îl identificăm în povestirea lui Pantazi despre Pena Corcodușa. Atitudinea melancolică a lui Pantazi se explică prin faptul că a mai întîlnit-o pe nefericită într-o vreme cînd era tînără și îndrăgostită. Cel dintîi care se miră este Pirgu („Cum, o cunoști ?“). El care cunoaște pe toți viii, trebuie să conceadă lui Pantazi și lui Pașadia erudiția în materie de morți. Opoziția care prinde să se înfiripe între personaje, cu sau fără sprijinul opoziției stilistice, nu e doar aceea între niște aristocrați trufași și parveniții plini de vigoare, dar și una între vii și morți, prezent și trecut, realitate și imaginație. „Da, e o istorie veche, o istorie de dragoste, și nu una de toate zilele“, afirmă Pantazi din capul locului. E mai întîi o *istorie,* o întîmplare întîmplată ; și întîmplată de mult, așadar veche ; în fine, nu e una de toate zilele, ci una neobișnuită care nu se poate lega decît de viața unor eroi la rîndul lor ieșiți din comun. Nu se putea o mai tranșantă despărțire a apelor, între domeniul *povestirii* lui Pantazi și domeniul *vorbirii* lui Pirgu. Primul stă fățiș sub semnul mitologicului. Trecerea armatelor rusești prin Bucureștiul de la 1877 ar fi acoperit cu o „ploaie de ruble“ pe „lacomele Danae“ autohtone iar rușii ar fi aflat aici o Capua. Comparațiile clasice sînt aproape ostentative. Și dacă stilul acesta are proverbialitatea lui (densitatea de expresii tipice), el nu mai este ironic, ci serios. Pirgu punea distanță față de expresiile lui, le utiliza ca pe un cuțit cu două tăișuri. Orice ambiguitate de acest fel lipsește în exprimarea lui Pantazi, prea grav spre a putea fi bănuit de duplicitate lingvistică. El, spre deosebire de Prigu, care mînuia limba ca pe un instrument, este impregnat de limba lui ca de o simțire în care s-ar scufunda cu ochii închiși. Să recitim portretul Florii-de-maidan și împrejurarea căderii Făt-Frumosului Serghie în mrejele ei și vom vedea că nu în primul rînd originea vocabularului întrebuințat (limba veche și-nțeleaptă, basmul cult, mitul) sau retorica frazei deosebesc acest stil de cel al lui Pirgu, ci atitudinea vorbitorului. Pantazi participă vădit la limbaj. Scufundarea lui în limbă este și o scufundare în trecutul limbii. Arhaismele joacă la el rolul pe care-l joacă la Pirgu cuvintele populare : sînt „ar-

Scanned with OKEN Scanner

goul“ lui Pantazi. Ca și acela al lui Pirgu, este un argou paradoxal, căci, întrebuințat doar de puțini, ca să nu spun că exclusiv de vorbitorul respectiv, el devine de fapt un jargon. Al lui Pantazi are o parte din însușirile necesare. E îmbibat de spirit literar și mitologic; implică o frazare complexă, cărturărească; e prețios și poetic. Cînd vorbește, Pirgu minimalizează spontan: metoda lui este a scăderii din zestrea subiectului evocat și a îngroșării puținului rămas. Pantazi, din contra, are tendința de a spori această zestre. Unul caricaturizează, celălalt transfigurează. Avem două moduri de expresie: zeflemisitor la Pirgu, idealizant la Pantazi (ca să rămînem la opoziția sugerată de fragmentul pe care-l analizăm). În sfîrșit, modelul limbii lui Pirgu rămîne unul vorbit, în vreme ce Pantazi (dar și Pașadia) recurge la un model prin excelnță scriptic. Pirgu dealtfel are numai replici scurte; e un colocvial căruia îi place și să asculte; vorbirea lui e subordonată acțiunii, e practică și persuasivă. Pantazi și Pașadia mai des povestesc; în povestirile lor par uneori a uita de auditor, lăsîndu-se furați de plăcerea fabulației; urmăresc cel mult să delecteze, scopul practic lipsind. Pirgu avînd ceea ce se cheamă replica promptă, Pantazi (și mai puțin Pașadia) are din contra *l'esprit mal tourné*. Ca să se poată desfășura, Pirgu trebuie să simtă prezența celorlalți și a mediului; Pantazi trebuie să se poată abstrage din lume în singurătate, din prezent în trecut, din realitate în imaginație, din „convorbirea“ cotidiană în „povestirea“ mitologică.

Am regăsit opoziții bănuite mai înainte. Cea mai importantă nu mi se pare însă aceea, existentă și la T. Vianu și la Ovidiu Cotruș, privitoare la nivelul material al lexicului, „nobil“ sau „vulgar“, planuri dealtfel în permanență amestecate de Mateiu Caragiale, ci opoziția dintre două atitudini față de vorbire — una zeflemisitoare, alta serioasă — și, implicit, dintre domeniile pe care fiecare din acestea le creează: seriozitatea (transfiguratoare, idealizantă, poetizantă) dă naștere domeniului *povestirii* (trecut, spirit cărturăresc și eroic, patetism, imaginație, iluzie, vrajă); zeflemeaua (caricaturizantă, realistă, pragmatică) dă naștere domeniului *vorbirii* (prezent, spirit comun, viață, comic, luciditate). Pantazi și Pașadia evocă uimi-

Scanned with OKEN Scanner

toarele lor castele din Spania, pe care Pirgu se străduiește să le dărîme : „Ia mai lăsați, nene, ciubucele astea, ne întrerupea sastisit Pirgu, să mai vorbim și de muieri.“ Castelul lui este unul foarte real : casa-tripou a adevăraților Arnoteni. Dar, ceea ce este esențial, atît povestirea, cît și vorbirea poartă pecetea unui stil, a unei arte de expresie, neurmărind să reproducă vreo realitate lingvistică. Descoperim, astfel, în însăși limba prozei lui Mateiu Caragiale, o caracteristică fundamentală a întregii opere și anume tendința spre contrafacere artistică, spre artificialitate, spre estetism. Nu doar Pantazi, dar și Pirgu este un artist al exprimării. Oricare ar fi registrul pe care s-ar mișca limba prozei scriitorului, tendința semnalată e prezentă cu egală vigoare.

Din necesități de demonstrație, am prezentat tot timpul pînă acum pe Pirgu într-un contrast deplin cu Pantazi (și, uneori, și cu Pașadia) ; iar despre Povestitor, care e al patrulea personaj, am pomenit numai în treacăt. În fond, ideea lui T. Vianu era chiar aceea că opoziția stilistică între „nobil“ și „vulgar“ are la bază una socială și morală, linia despărțitoare, în amîndouă, lăsînd de o parte pe Pirgu iar de cealaltă pe Pantazi și pe Pașadia, eventual și pe Povestitor. Marea majoritate a criticilor au crezut la fel ca T. Vianu. Aceasta e în definitiv chiar problema „crailor“, care a făcut să curgă multă (deși nu inutilă) cerneală critică : cine sînt „craii“, cîți la număr și la ce se referă „titlul“ acesta acordat, într-un moment de furie, de către Pena Corcodușa ?

G. Călinescu, după o lectură nu prea atentă a romanului, crede *(Istoria literaturii române)* că ar fi trei crai, Pașadia, Pantazi și Pirgu, și că titlul ar fi fost sugerat romancierului de o anecdotă din *Vatra*, în care se istorisea un episod de pe la 1802 cînd, după fuga domnitorului muntean, mai mulți mahalagii au furat tuiurile și stindardele și chiar o cucă domnească, preumblîndu-se apoi țanțoși pe străzi, băgînd frica în oameni, jefuind cîrciumile și dedîndu-se la orgii. Ș. Cioculescu (ale cărui informații documentare le corectează pe cele ale lui G. Călinescu : anecdota aparține lui Coșbuc, nu lui Caragiale, domnitor e Mihai Șuțu, nu Gr. Ghica etc.) citează din Dionisie Fotino o altă versiune a anecdotei, din care re-

Scanned with OKEN Scanner

ținem doar că „oamenii fără căpătîi“ care au profitat de fuga domnitorului, „se numesc în limba poporului crai.“ Nu e imposibil ca Mateiu Caragiale să fi cunoscut anecdota. Dar nu văd o adevărată asemănare între „craii“ din roman și „craii“ ceilalți. O explicație mai firească voi da mai încolo. Întorcîndu-ne la G. Călinescu, lui i s-a obiectat că, singur printre critici, pune în chip abuziv pe plebeul Pirgu în rîndul „crailor“, eliminînd la fel de abuziv pe Povestitor. Cel mai categoric contra tezei lui G. Călinescu s-a arătat Ovidiu Cotruș, reamintind că, spunînd „crai“, trebuie să avem în vedere originea nobilă sau măcar noblețea firii. Măcar o dată, în ce-l privește, Alexandru George (în monografia *Mateiu I. Caragiale)* este de acord cu Ovidiu Cotruș (altfel, necontenit pe poziții divergente), și anume în repudierea tezei singulare a lui G. Călinescu ; dar el merge mai departe și mărește distanța care separă pe „crai“ de Pirgu la un veritabil abis. Pantazi și Pașadia ar fi „personaje tutelare ale universului *Crailor de Curtea-veche*“, în vreme ce bietul Pirgu ar fi „un personaj secundar, subordonat prin situație celorlalți, cu o existență de nivel inferior, iar ca poziție în economia romanului, de pur contrast.“

Am văzut cum, călăuzită de alaiul ei vesel, Pena Corcodușa e cuprinsă de o „furie oarbă“ la vederea celor patru bărbați binedispuși de vin și de mîncare (vreo tresărire a amintirii lui Serghie ?). După ce-l lasă cu gura căscată pînă și pe Pirgu, gelos, desigur, de nemaiauzitele-i măscări, le azvîrle în față extraordinarul apelativ : „Crailor ! ne strigă totuși. Crai de Curtea-veche“. Expresia se adresează, fără echivoc, tuturor celor patru cheflii nimeriți în calea nebunei. Povestitorul spune, în tot pasajul, „noi“, fără altă distincție. „Pomenindu-ne cu ea aproape în brațe, tuspatru deterăm un pas înapoi“ : e limpede că Pena Corcodușa nu face nici o deosebire și nici n-ar fi putut face. Botezul ei îi are în vedere deopotrivă pe toți. A doua parte a apelativului putea veni în mintea femeii în legătură așa-zicînd cu locul întîlnirii sau chiar cu domiciliul ei, despre care știm că se aflau „pe lîngă Curtea-veche.“ Dacă am lua lucru-

Scanned with OKEN Scanner

rile în litera lor, explicația cea mai simplă* ar fi că Pena Corcodușa folosește o veche vorbă populară, văzînd în cei patru niște boieri din speța acelora care în secolul trecut erau numiți „craidoni de Curte Veche“ sau „Don Juani de București“. Întîiul nume apare în *Vlăsia* lui Gr. H. Grandea, cu intenție batjocoritoare la adresa lui C. A. Rosetti, al doilea este titlul romanului presupus a fi al lui Radu Ionescu. Exegezele complicate (începînd chiar cu a lui Pașadia, căruia formula întrebuințată de Pena Corcodușa îi evocă o alta, „curtenii calului de spijă“, descifrată de curînd de Ș. Cioculescu ca fiind traducerea aproximativă pentru „les courtisans du cheval de bronze“ cum erau porecliți în timpul lui Louis XIII „les filous qui rôdaient la nuit au pied de la statue d'Henri IV, sur le Pont Neuf“) mai mult ne-au îndepărtat de o adevărată explicație. Nu sînt, la urma urmelor, în ochii Penei Corcodușa, cei patru, niște petrecăreți, niște cheflii, donjuani, craidoni și chiar ciocoi noi (ca la Grandea) ?

Cine sînt cei patru ? Să facem cunoștință cu ei, folosindu-ne de ce ne povestesc ei înșiși și, în completare, de ce ne spune Povestitorul, a cărui sursă nu pot fi decît tot „spovedaniile“ prietenilor săi. Totul pe scurt, căci romanul e de mulți știut aproape pe dinafară și stăruința nu-și are rostul.

Pantazi e numele de împrumut al ultimului vlăstar al unei vechi familii, la originea căreia s-ar fi aflat niște piraţi sicilieni sau normanzi, ai căror urmași s-au stabilit prin secolul XVII în Italia și în Țările Românești (dar unde ar fi sosit din Fanar). Nobleţea le-a fost acordată în 1812. După spusele eroului însuși, Pantazi e un ins melancolic, blînd, visător, îndrăgostit de frumos, care a avut o iubire nenorocită în prima tinereţe și din mreaja căreia nu s-a desprins niciodată. A colindat mările și oceanele, moștenind firea străbunilor. Se află în București doar pentru răstimpul necesar lichidării unui rest de avere. Va pleca, la sfîrșitul romanului, în lumea largă, de unde a venit, el, ca și înaintașii

---

* Pe cea mai complicată, cititorul o poate găsi în *Al patrulea hagialîc* de Vasile Lovinescu.

Scanned with OKEN Scanner

lui. Singurul viciu al lui Pantazi e băutura (totuşi nu e niciodată beat), nimeni neînţelegînd ce-l atrage de fapt în petrecerile celorlalţi, în afara poate de prietenia cu Povestitorul şi de stima pentru Paşadia.

Paşadia descinde dintr-un aventurier, zice-se italian, bănuit de crimă şi care s-a ascuns în Valahia de hăituitorii lui. Firea aventurierului o moşteneşte în parte eroul nostru, care are stofă de luptător, s-a lovit de mari obstacole iar strălucita carieră mai mult şi-a smuls-o decît i s-a dat ca recompensă normală pentru însuşirile lui remarcabile. E inteligent şi instruit. Cu capul lui croit parcă în „alt veac", falnic ca un luceafăr, Paşadia este „o fire pătimaşă, întortocheată, tenebroasă, care cu toată stăpînirea se trăda adesea în scăpărări de cinism". Nu seamănă cu seninul Pantazi, n-are blîndeţe, e trufaş şi răzbunător. În vreme ce Pantazi caută lumea din frica de singurătate, Paşadia iubeşte izolarea şi iese din ea doar spre a urma pe Pirgu în dezmăţuri. Se crede că suferă de o boală incurabilă, ale cărei crize îl asaltează periodic, obligîndu-l să plece „la munte".

Pirgu e de obîrşie mai joasă, e un ciocoi nou (ceilalţi doi, cu toate fumurile lor, sînt în fond ciocoi vechi), risipind la cărţi o moştenire, dar continuînd a se descurca de minune, căci el este intermediarul ideal, samsar, pezevenghi şi pontagiu, cunoscînd „lume de tot soiul şi de toată teapa, lume multă, toată lumea", fiind pretutindeni „primit cu braţele deschise, deşi nu totdeauna pe uşa din faţă", bun de glume, „soitar", vicios, abject, un fel de duh rău al celorlalţi şi, în orice caz, călăuza lor în mediile cele mai corupte pe care le ştie ca pe propriile buzunare. Dacă la sfîrşit, Pantazi pleacă în lume iar Paşadia moare, Pirgu dă abia atunci marea lovitură, ajungînd după război „prefect, deputat, senator, ministru plenipotenţiar" etc.

Povestitorului, al patrulea personaj, nu i s-a dat deobicei atenţie decît întrucît s-au căutat în el similitudini de portret şi de biografie cu Mateiu însuşi *. Rezis-

* Identificarea Povestitorului (sau a Naratorului) cu Autorul s-a bazat atît pe unele „coincidenţe" voite de Mateiu Caragiale, cît şi pe decriptarea unor aluzii şi subtexte. Spre a nu

Scanned with OKEN Scanner

tînd acestei naive ispite, ce putem spune despre Povestitor ca personaj ? Este cel mai tînăr dintre toţi, dar la fel de iubitor de lene, băutură, joc de cărţi şi celelalte. „De o lună, pe tăcute şi nerăsuflate, cu nădejde şi temei, o dusesem într-o băutură, un crailîc, un joc". (Crailîcul ne trimite aici la sensul stabilit înainte.) Lipsit de mijloace proprii, e tot un fel de „băiat de bani gata", cum caracterizează Alexandru George pe Pirgu. E nedespărţit de ceilalţi, dar în Pantazi vede un alt „eu însumi" şi de el are „slăbiciune". De Paşadia avînd „evlavie", pe Pirgu îl detestă. Îi cunoaşte destul de bine ca să le facă acestora doi celebrele portrete contrastante care au determinat o întreagă exegeză a romanului : „Paşadia era un luceafăr" şi „Gore Pirgu era o lichea fără seamăn şi fără pereche". Îşi face, frecventîndu-i, o dublă ucenicie : a vieţii şi a scrisului. Doar prima ne interesează deocamdată. Paşadia îl mustră de slăbiciunea ce o are pentru oameni ca Pirgu şi-l sfătuieşte să caute aiurea subiecte pentru „studiile" şi „schiţele" lui literare. Din contra, Pirgu îl învaţă să vadă „moravurile" pe viu şi încă acolo unde sînt mai josnice. Înconjurat, ca Marcel din Proust, de oameni atît de diferiţi, Poves-

---

încărca textul nostru cu ele, e mai potrivit să reamintim cîteva aici. Neplăcerea Povestitorului de a primi scrisori „de acasă", evocată în începutul romanului, precum şi comentariile lui mentale pe marginea uneia abia sosite, au fost puse în legătură cu pasaje din corespondenţa tînărului Mateiu cu prietenul său N. A. Boicescu. În portretul lui Pirgu, a fost identificat Ion Luca, tatăl, ca o dovadă că Mateiu nu-l iertă nici cînd scria literatură. Şi totuşi Pirgu, exprimă la un moment dat speranţe legate de venirea conservatorilor la putere, speranţe ce fuseseră chiar ale tînărului Mateiu. Să ne determine aceasta să vedem la Pirgu şi laturi ale caracterului fiului, nu numai al tătălui ? Dandysmul autorului scrisorilor a fost şi el considerat ca reflectîndu-se în dandysmul personajelor : al lui Aubrey de Vere, dar şi al celorlalte. Posibil, pînă la un punct, dar problema nu e că Mateiu a pus ceva din sine în fiecare personaj sau că romanul are un oarecare substrat autobiografic (lucruri foarte normale), ci dacă acestea ne dau dreptul să ignorăm că vorbim despre personaje de sine stătătoare dintr-o operă de ficţiune şi nu despre simple proiecţii, în pagini de memorii, ale fiinţei autorului. Caracterul memorialistic al *Crailor* mi se pare o iluzie şi o eroare, deşi îl susţin critici serioşi ca Ovidiu Cotruş sau Alexandru George.

Scanned with OKEN Scanner

titorul cedează pe rînd la toate sugestiile şi mai ales la ale lui Pirgu („A ! da, eram silit să recunosc : spunîndu-mi că dacă voiam subiect de roman să fi mers la adevăraţii Arnoteni, Pirgu nu mă amăgise"), care are o forţă a persuasiunii remarcabilă şi un program educativ (cinică educaţie !) mai bine pus la punct decît Paşadia ori Pantazi. În final, Povestitorul se desparte de toţi : de Paşadia, cînd moare, de Pantazi, cînd părăseşte ţara, de Pirgu, cînd ucenicia i s-a încheiat. Se întoarce astfel o pagină din viaţa lui.

Să ne aruncăm încă o dată ochii pe fragmentul reprodus la începutul eseului. Odată consumat episodul Penei Corcoduşa, cei patru donjuani de Bucureşti se despart : pe Paşadia îl aşteaptă birja (trăsura închisă în care se ascundea de privirile lumii), ca să-l ducă acasă sau undeva „la munte" ; Pirgu, stăruind zadarnic pe lîngă ceilalţi doi să meargă la adevăraţii Arnoteni, se alege numai cu făgăduiala şi-şi caută de drum spre Poştă ; Pantazi şi Povestitorul o apucă spre Sărindar, fără a se despărţi însă. Ce vor face ei împreună, vom afla abia în capitolul al treilea, intitulat *Spovedanii*, şi unde se va relua firul naraţiunii întrerupt de un al doilea capitol, *Cele trei hagialîcuri*, menit acesta a informa pe cititor despre împrejurările în care tinerii bărbaţi s-au cunoscut. „Slăbiciunea" pentru Pantazi pe care Povestitorul o mărturiseşte se explică atît prin firile lor gemene, cît şi printr-o apropiere existentă de la început între ei. („Evlavia" arătată lui Paşadia fiind în schimb un indiciu de distanţă). Pe Pantazi, Povestitorul l-a întîlnit cel dintîi : în Cişmigiu, unde-şi plimbau amîndoi melancolia pe sub coroanele stufoase ale copacilor. Prietenia dintre ei e spontană şi iată-i aproape nedespărţiţi : „Legasem dar iarăşi prieteşug cu un necunoscut, prieteşug la toartă, eram toată vremea împreună, casa lui mi-era deschisă la orice oră, ajunsesem să stau mai mult la el decît la mine." A trebuit să treacă, deci, cîtva timp pînă cînd cuplul acesta de prieteni, visători consumatori de poveşti, să fie smuls din tabietul atîtor după-amieze liniştite, prin intrarea în viaţa lui a celei mai stranii perechi din cîte le fusese amîndurora dat să vadă. Înfăţi-

șarea care urmează, mulți mateini o știu pe dinafară: „Era una din acele împerecheri strînse, datorite de obicei viținlui, așa strînse că de la un timp nu se mai pot închipui singuri cei ce le alcătuiesc. De bună seamă tot vițiul trebuia s-o fi înnădit și pe aceasta, căci altceva ce ar fi putut apropia doi oameni atît de deosebiți? Unul în vîrstă, cănit și ferchezuit la deznădejde, purta pe un trup înțepenit dar zvelt încă, un cap cum veacul nostru nu-și mai dă cazna să plăsmuiască și părea chiar întors din vremuri de altădată, acel chip aprig ale cărui trăsături semețe purtau pecetea răzvrătirii și a urii. Celălalt, mai tînăr mult, coclit însă și puhav, care legăna pe niște picioare subțiri arcuite în afară o burtică ascuțită, oglindea pe fața-i rînjitoare și bofoasă, josnicia cea mai murdară". Capul din alt veac este, desigur, al lui Pașadia, iar botul rînjitor, al lui Pirgu. Noii sosiți iau loc la masa unde, în colțul cel mai adăpostit, Pantazi și Povestitorul se credeau feriți de musafiri nedoriți. Din acest moment — „cam o lună înainte de seara de la care purcede istoria de față", acea seară începută în birtul de pe Covaci și sfîrșită cu botezul crailor — datează strînsa tovărășie a celor patru. „Ca să fim împreună, Pantazi și cu mine nu urmarăm oare în viața lui de noapte pe Pașadia care, la rîndul său, se lăsa călăuzit orbește de Pirgu?"

Quartetul crailor se alcătuiește astfel din două perechi, mai vechi și mai stabile. Pantazi și Povestitorul vor rămîne împreună pînă la sfîrșit, cînd cel dintîi pleacă din nou în lume, tot așa cum Pirgu se va afla lîngă Pașadia pînă la moartea acestuia. Iar dacă este o opoziție între personajele romanului, linia despărțitoare trece printre aceste perechi. Chiar mai înainte ca Pantazi și Pașadia să se „încăibăreze" pentru frumoasa Ilinca, jocurile erau într-un fel făcute: căci prea multe și prea mari deosebiri existau între calma prietenie ce leagă pe Pantazi de Povestitor și vițioasa dependență a lui Pașadia de Pirgu. Cei dintîi sînt, în quartet, absenții, privitorii, martorii; firi contemplative, blînde, se împrietenesc deoarece se aseamănă și rămîn împreună deoarece asta le face bine; cuplul lor e unul, dacă pot spune așa, deplin pozitiv. Un cuplu negativ formează în schimb Pa-

Scanned with OKEN Scanner

şadia cu Pirgu, uniţi prin ură, înveninaţi unul contra celuilalt, în permanent conflict ; se întovărăşesc fiindcă se deosebesc şi rămîn împreună ca să-şi facă rău. Nici o evoluţie nu cunoaşte prietenia dintre întîii doi : din prima clipă pînă în ultimul ei ceas, este aceeaşi. Raportul dintre Paşadia şi Pirgu e dramatic, bazat pe ierarhie şi pe aspiraţia unuia de a urca prin scoborîrea celuilalt ; Pirgu e călăul, Paşadia e victima ; substanţa unuia pare a fi suptă încet-încet de celălalt. În fiecare din aceste perechi, în sfîrşit, unul din parteneri are o existenţă dublă. Nu ştim numele adevărat al lui Pantazi, o parte din viaţa lui anterioară e învăluită în mister, iar, la plecare, îi apare prietenului său care-l conduce ca un alt om („seara însoţeam pînă la graniţă pe un gentleman ras şi cu barbeţi scurţi, în ţinută elegantă de călătorie — un străin"). Dacă Pantazi are o existenţă dublă, Paşadia are şi o dublă personalitate. Ziua, cînd lucrează la masă, fără să bea sau să fumeze, ore în şir, casa lui pare „sălaşul desfătărilor grave ale duhului", el însuşi fiind un amfitrion agreabil şi afabil ; noaptea, se transformă complet : „Se petrecea atunci într-însul ceva nefiresc : treptat fiinţa lui cădea într-o amorţeală aşa stranie, că acela pe care Pirgu îl tîra, fără împotrivire, după dînsul, nu arăta a fi Paşadia el-însuşi, ci numai trupul său, în care singură privirea urma să trăiască, din ce în ce mai posomorîtă şi mai tulbure, destăinuind parcă o suferinţă lăuntrică sfîşietoare". În Paşadia sălăşluiesc un Dr. Jekill şi un Mr. Hyde.

Acţiunea (cîtă e acţiune propriu-zisă) din acest roman are, ca unic motor capabil a o împinge înainte, un anumit joc al relaţiilor înăuntrul quartetului de crai. *A tour de rôle,* fiecare din cei patru îi conduce pe ceilalţi trei în nişte ciudate călătorii pe trei sferturi imaginare şi numai pe sfert reale. Aceste „călătorii", în care unul din crai este călăuza celorlalţi, autorul le numeşte hagialîcuri şi le descrie în capitolul secund al romanului. Trei dintre ele sînt prea bine cunoscute ca să mai trebuiască să le reiau în amănunt. Cea dintîi călăuză (într-o cronologie impusă de text) este Pantazi, înainte chiar de intrarea în scenă a lui Paşadia şi a lui Pirgu,

Scanned with OKEN Scanner

împreună cu care craii călătoresc în depărtate locuri : „trîmba de vedenii“ pe care Pantazi le-o desfășoară în fața ochilor este rodul unei bulimii de spații geografice. Ca un căpcăun, Pantazi s-a hrănit toată viața cu țări și mări. A doua călăuză, Pașadia, îi poartă în timp, în istorie ; craii se trezesc de obicei în veacul al XVIII-lea, „scump nouă și nostalgic întru toate“, „veacul binecuvîntat, veacul din urmă al bunului plac și al bunului gust“. În evocările lui Pașadia apar „trei odrasle de dinaști cu nume slăvite, tustrei cavaleri-călugări din tagma Sfîntului Ioan de la Ierusalim, zișI de Malta“, ca un fel de imagine ideală a crailor de astăzi (dintre care Pașadia îl exclude, firește, pe Pirgu), trăind în vremuri ideale. Și pentru Pașadia, și pentru Pantazi, e vorba de a evoca un paradis pierdut. Exotismul, la cel dintîi, „reacționarismul“, la cel de al doilea, își au rădăcinile într-o întreagă literatură de la finele secolului XIX, deseori menționată de însuși Mateiu Caragiale, și cu care *Craii* are netăgăduite similitudini : proza lui Villiers de l'Isle Adam, Barbey d'Aurevilly sau Huysmans. Ne vom referi, spre sfîrșitul eseului, din nou la acești autori, de la care Mateiu Caragiale a putut deprinde un univers uman, dar și o artă a prozei. A treia călăuză este Pirgu : el conduce pe ceilalți în infern, figurat în roman prin casa adevăraților Arnoteni, în dezmăț, în vițiu și în imoralitate. Pirgu este Marele Sforar și, în mîinile lui, craii seamănă cu niște biete marionete, lipsite de voință proprie : „...Un tîrg întreg îl juca giurgiuna și noi înșine nu am făcut tustrei oare parte din Vicleimul ale cărui păpuși le arunca una într-alta, le smucea, le surchidea, fără să se sinchisească dacă i se întîmpla să le ciobească sau să le sfarăme.“ Pirgu e călăuza în măruntaiele vieții : „Mai primejdioasă javră și mai murdară nu se putea găsi, dar nici mai bună călăuză pentru călătoria a treia ce făceam aproape în fiecare seară, călătorie în viața care se viețuiește, nu în aceea care se visează. De cîte ori totuși nu ne-am crezut în plin vis“. Singurul hagialîc care conduce în realitate are și el latura lui de vis. A treia călătorie pare, pe de altă parte, că le parodiază pe primele două. Marele Sforar e și un

Scanned with OKEN Scanner

Mare Păpușar, un dumnezeu împeliţat în, doamne iarta-mă, Necuratul însuși.

Înainte de a vorbi de a patra călătorie, să ne punem o întrebare esenţială pentru romanul lui Mateiu Caragiale : graniţa care desparte seriosul de parodic, idealitatea de realitate, înălţătorul de josnic, nostalgia paradisului pierdut de ispita infernului, graniţa aceasta pe unde trece, în definitiv ? O vedem și o pierdem necontenit din vedere. Așa cum, în structura stilului matein din *Craii*, există două registre, deseori amestecate, care reflectă două atitudini faţă de vorbire, tot astfel, în planul faptelor și al personajelor, există o ambiguitate de neînlăturat. Fiecare faţă își are reversul. Minunaţii Pașadia și Pantazi se încaieră (mîna lui Pirgu !) pentru Ilinca, nu ca niște cavaleri din veacuri apuse, ci ca niște huligani care și-au băut minţile în tripoul lui Maiorică. Bătălie caricaturală ca aceea de pe munte dintre Algazy și Grummer : epopee răsturnată în farsă, hagiografie devenită deriziune. Înhămaţi pe rînd la căruţa cu paiaţe solemne care este acest quartet de donjuani, protagoniștii încearcă s-o tragă, fiecare, acolo unde-i este voia : Pașadia, în trecut, Pantazi, departe, departe, Pirgu, în ticăloșia vieţii, Povestitorul... El încotro trage căruţa ? Există un pasaj care, reunindu-i pe toţi și pe toate, după bătaia dintre Pantazi și Pașadia și înaintea morţii celui din urmă, ne poate oferi un răspuns :

„Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloșul la coapsă și cu crucea pe piept și afară de scarlatul tocurilor, înveșmîntaţi, împanglicaţi și împănoșaţi numai în aur și verde, verde și aur, așteptam ca surghiunul nostru pe pămînt să ia sfîrșit. O lină cîntare de clopoţei ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorîse asupră-ne : răscumpăraţi prin trufie aveam să ne redobîndim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii nevăzuţi coborîseră prapurele înstemate și una cîte una stinseră cele șapte candele de la altar. Și plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolţi din ce în ce mai

Scanned with OKEN Scanner

uriașe în gol. Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scălămbăindu-se și schimonosindu-se, țopăia de-a-ndăratelea, fluturînd o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului..."

Să remarcăm mai întîi că visul Povestitorului, relatat în acest pasaj, face aluzie atît la imaginea cavalerilor-călugări din istorisirea lui Pașadia, cît și la aceea a vicleimului de păpuși în care Pirgu e Marele Păpușar. Este, pe de altă parte, un vis thanatic, indicînd o ultimă călătorie a crailor : în moarte. Surghiunul pămîntesc luîndu-le sfîrșit, harul divin se pogoară asupra lor. Ne atrage atenția răscumpărarea prin trufie. În creștinism (și mai ales în catolicismul cavalerilor-călugări ai ordinului de Malta), cu adevărat răscumpărătoare fiind numai umilința, iar trufia fiind cel dintîi dintre păcate, aici avem o mostră a vanității aristocratice împinsă la limită. Redobîndirea înaltelor locuri se obține prin perseverare trufașă în ideea nobilității. Pirgu nu poate avea această pretenție și de aceea el nu e numărat acum printre ceilalți, motiv care a întărit pe majoritatea comentatorilor în părerea că autorul n-a văzut în el un crai, ci un simplu măscărici sau bufon, chiar și în clipa din urmă. Dar este oare valabilă opoziția dintre crai și bufonul lor ? Am stăruit pe observația că nu originea nobilă (și cu atît mai puțin pretenția ei) legitimează titlul de crai, ci altceva, acel donjuanism referitor la viața boemă și ușuratică, pe care, „oameni fără căpătîi", personajele o duc : și dacă ei doar se deghizează în crai, la fel cu mahalagiii lui Melamos din anecdota lui Fotino, nefiind cu alte cuvinte decît niște uzurpatori ai acestui titlu, nu văd motivul pentru care l-am exclude pe Pirgu din rîndul lor. Cu atît mai mult cu cît, în quartet, rolul lui este la fel de important ca și al celorlalți trei. El, care i-a condus în viața care se viețuiește, pare să-i conducă acum în moarte.

Dacă privim visul acesta din alt unghi, ne dăm seama că el ascunde și o altă semnificație. Este, în definitiv, singura *povestire* a Povestitorului în roman și ea poate fi considerată, într-un fel, o emblemă a cărții. Ce vedem în această emblemă ? Vedem pe cele patru

Scanned with OKEN Scanner

personaje ale romanului topindu-se în purpura asfințitului, după oficierea ultimei vecernii. Stop-cadru final: cavalerii și măscăriciul rămîn așa, în eternitate. Visul e evident transfigurator. Nu numai solemnii cavaleri, în mantele lor de aur și verde, dar schimonoselile și năframa neagră fluturată de măscărici sînt înălțate în spațiile purpurii ale eternității. Aceasta este cu adevărat călătoria în care-i conduce Povestitorul: de la început bănuită, realizată doar în visul final: călătoria în artă. Ultimul și cel mai important dintre hagialîcuri. Visul-povestire îi eternizează: este emblema în care cei patru crai se reîntîlnesc, definitiv, după ce viața i-a adunat și i-a risipit. Nu un „roman de moravuri bucureștene", cum credea Pirgu, nici „schițe" sau „studii" în vederea unei opere de observație, cum bănuia Pașadia, urma a face Povestitorul, ci acest poem al glorificării și eternizării crailor; operă de transfigurare estetică, nu de descriere realistă; hagialîc în imaginație și în vis, nu în spațiul ori în timpul istoric; dincolo de bine și de rău, în frumusețea inalterabilă a artei. Triumf al estetismului, romanul matein stă sub pecetea artei.

Formula literară a *Crailor* a făcut obiectul unor nesfîrșite discuții. „Mai degrabă narațiune", spune G. Călinescu, în acord cu alții să tăgăduiască că ar fi vorba de roman. Ovidiu Cotruș socotește la rîndu-i că opera lui Mateiu Caragiale ar sta „sub semnul ficțiunii memorialistice, al confuziei intenționate dintre eul artistic și eul empiric al scriitorului", dînd și explicit dreptate autorului *Istoriei literaturii* că nu am putea numi cartea roman. Din restul observațiilor de acest fel mă mai opresc doar la a lui Alexandru George (în studiul căruia cititorul interesat poate găsi referiri la toate opiniile) care ne duce ceva mai departe, deși, mi se pare, pe un drum greșit. Criticul vede în *Crații*, alături de *Paradisul suspinelor* a lui Ion Vinea, „cea mai importantă tentativă de dezagregare a romanului de tip clasic narativ (de fapt, realist) și de înlocuire a stilului narativ cu cel evocator"; ea ar dovedi că egalitatea prea strictă „între roman și forma epică" este riscantă, cartea lui

Scanned with OKEN Scanner

Mateiu Caragiale fiind un „roman fundamental liric", de tip proustian („noi ne-am îndrepta gîndul spre arta evocatoare și dislocată a lui Marcel Proust"), în care „legea" nu o face „principiul vieții, ci tirania lucrurilor de mult dispărute și retrăirea lor ca eres și ca amăgire".

Aici sînt două opoziții : una explicită (liric sau evocator se opun lui epic sau narativ) și una implicită (între romanul clasic realist, care ar ține de epic, de narativ, și romanul liric al lui Mateiu Caragiale, care ar fi un experiment foarte modern). Prima opoziție, părîndu-mi-se corectă, rămîne de văzut și în ce măsură se poate aplica romanului *Craii*. O vom analiza deîndată. A doua este pur și simplu abuzivă și a denunțat-o, cu exemple proprii, M. Bahtin, ca o confuzie, frecventă în vechea stilistică, între „stilul epic" și „stilul romanesc" : cel dintîi nu este decît unul din stilurile subordonate care alcătuiesc pluralitatea celui de al doilea *(Probleme de literatură și estetică)*.

Este *Craii*, cum se spune, o carte bazată pe stilul evocator, pînă la a putea susține că seamănă cu „ficțiunea memorialistică" ? Dacă povestirea lui Pantazi ar fi unică în roman, am avea oarecare cuvînt să credem că evocarea este procedeul predilect al autorului, dar această povestire își primește sensul deplin doar prin raport cu a lui Pașadia, care e departe de a mai putea fi judecată astfel. „Evocarea" lui Pașadia ne poartă într-un secol în care eroul nu putea să trăiască și este atît de evident mitomană, încît unica explicație este că autorul ei își compune o biografie fictivă, idealizată. Cum hagialîcului în timp, al lui Pașadia, îi răspunde hagialîcul în spațiu, al lui Pantazi, ce motiv am avea să credem că, atunci cînd unul e de pură invenție, al doilea ar fi real ? E mai probabil, pentru simetria simbolică a romanului, că Pantazi, la fel ca Pașadia, se lasă condus de imaginație, și nu de amintire. (Și ce fel de „memorialistică" este aceasta în care ceea ce-și amintesc eroii nu este ceea ce au trăit, ci ceea ce au dorit să trăiască ?). Numai așa putem explica atît înțelesul adînc al primelor două călătorii, care e un bovarism paradoxal, adică împlinit, cît și rolul lui Pirgu, omul care aduce deziluzia, coborîn-

Scanned with OKEN Scanner

du-şi din nouri pe pămînt tovarăşii. Pirgu, el, nepovestind nimic, niciodată, stilul evocator ar mai putea fi descoperit la Povestitorul însuşi, cînd, de exemplu, îşi portretizează eroii şi le desfăşoară trecutul. Dar aceste biografii să fie ele cu adevărat rodul evocării ? Fantezia n-are cum să fie mai mică aici decît în povestirile eroilor înşişi. Nu există propriu-vorbind în *Craii* nici evocare, nici confesiune : spovedaniile eroilor sau „evocările“ Povestitorului ţin deopotrivă de o romanescă deprindere de a povesti. Povestindu-se, toţi eroii (deci şi Povestitorul) se inventează. Nu e nimic „retrospectiv“ cu adevărat, în spovedaniile lor, nici nimic analitic : sensul este pur proiectiv. Se proiectează, deci, în ficţiuni, nu se introspectează ; îşi imaginează biografia, nu şi-o evocă. Pe scurt, în fiecare erou se ascunde un povestitor, cu excepţia lui Pirgu, al cărui rol constă tocmai în *controlarea*, dacă pot spune aşa, a fanteziei celorlalţi. El joacă, în economia acestui roman, pe lîngă Pantazi şi ceilalţi, rolul lui Sancho Panza pe lîngă Don Quijote. Romanul se compune aşadar din povestiri quijoteşti completate (şi controlate), sub raport stilistic, de vorbirea sanchopanzească a lui Pirgu. Evocarea ne-ar îndruma spre un trecut „real“, căci ea este o specie a amintirii ; povestirea se hrăneşte cu himerele acestui trecut şi este o specie a romanescului. Am mai avut şi vom mai avea ocazia să remarcăm, în romanele corintice, revenirea povestirii, care a fost ca şi absentă în epoca doricului sau ionicului, unde procedeul punerii în scenă, al „reprezentării“ vieţii, era cu mult mai potrivit. Odată cu epuizarea convenţiei realiste, în romancieri renasc povestitorii, tagmă odinioară glorioasă, din care făceau parte Rabelais, De Foe şi atîţia alţii.

Aceste distincţii nu înlătură încă posibilitatea ca romanul lui Mateiu Caragiale să fie de tipul proustian. *În căutarea timpului pierdut* este inspirat de convenţiile realismului, corectate tocmai în măsura în care nu păreau îndeajuns de subtile sub raportul verosimilităţii psihologie. *Craii* aparţine corinticului : ceea ce e totuna cu a afirma că nu este nici o „cronică realistă“, nici o „restituire istorică“ şi pe care, mai ales, n-avem dreptul să le judecăm ca „greşite“. Cel dintîi care respinge

Scanned with OKEN Scanner

fără echivoc o asemenea judecată, formulată pe vremuri de N. Iorga, se întîmplă să fie tocmai Alexandru George. Adăugînd însă : „...Fundamental liric și traducînd o viziune subiectivistă, el (romanul) conține o mulțime de elemente realiste, de observare a realității". Aceste elemente, mai spune criticul contemporan, nu trebuie „să le desprindem din contextul general al operei". Dar care este acest context general ? Iată chiar întrebarea esențială. Afirmînd că romanul lui Mateiu Caragiale, liric fiind, posedă totodată elemente de observație a realității, nu rezolvăm nimic : structura propriu-zisă a operei, deci „contextul general" în care liricul și observația lumii exterioare se îmbină, continuă să ne scape printre degete. Simpla viziune subiectivă sau dislocată nu spune nici ea mai mult, căci dislocarea realității se realizează altfel în *Craii*, decît în *Întîmplări în irealitatea imediată*, și altfel la G. Bălăiță decît la Ștefan Bănulescu. O dovadă e și în faptul că toată lumea a respins clasificarea călinesciană a lui Mateiu Caragiale „în grupa suprarealiștilor" (E drept că argumentele lui G. Călinescu sînt, unele, specioase : „grijă de autenticitate, cu înlăturarea oricărei invenții" în *Craii ?* Ar fi să recădem în capcana memorialismului.) Eterogen, romanul corintic are în comun, pentru producții foarte variate, cîteva trăsături care decurg unele din altele : absența strategiilor realiste, adică încercarea de a opune lumii reale, nu o lume care s-o concureze prin asemănare, ci una care să se deosebească de ea sau s-o ignore, apelînd în acest scop, la viziuni onirice ori poetice, lăsînd să se ghicească, sub planul imediat, pe care se mișcă personajele în acțiune, alegorii ori mituri, sau pur și simplu refuzînd (ca Brecht în teatru) să-și subjuge cititorul, să-l înșele cu imagini „similare", să-i așeze în față un relief în *trompe l'oeil*, și preferînd a dezvălui de la început caracterul convențional al ficțiunii ori „tezele" ei implicite. La Mateiu Caragiale, convenția nerealistă nu apare în mod radical (ca la Urmuz), dar elementele onirice și poematice, absența psihologicului, aruncarea (fie și amăgitoare) a unei plase de simboluri peste minimele peripeții ale eroilor, în sfîrșit, reapariția povestirii în structura romanului clasează *Craii* în speța corinticului.

Scanned with OKEN Scanner

Înainte de a indica rădăcinile esteticii lui Mateiu Caragiale, în acea proză de la finele secolului XIX, la care m-am referit, și care se ridica, toată, împotriva realismului și naturalismului, ar merita să situăm fugar romanul din 1929 în ansamblul prozei scriitorului, dar nu oricum, ci tocmai sub raportul „lirismului", în sens de evocare sau de confesiune subiectivă. Ca să combatem ideea că romanul ar fi liric, să arătăm deci felul în care autorul s-a putut proiecta pe sine în personajele sale succesive, mai mult ori mai puțin fictive.

Cazul primar îl descoperim în scrisori. Publicarea, acum cîțiva ani, a corespondenței dintre Mateiu și N. A. Boicescu, colegul și amicul său din adolescență, precum și a unui întreg „dosar al existenței" scriitorului, ne oferă toate elementele analizei. Dealtfel, Al. Oprea, care a coordonat culegerea, a intitulat-o *Mateiu Ion Caragiale — un personaj* (din ea voi scoate toate citatele). În adevăr, în scrisori apare de timpuriu un personaj care poartă numele lui Mateiu, fără să putem spune simplu că el este chiar Mateiu. Dacă s-a acceptat atît de tîrziu și cu atîta dificultate că autorul apare în operele de ficțiune sub această formă obiectivată, de personaj relativ independent, nu e de mirare că faptul de a vedea în „eroul" scrisorilor către Boicescu un „personaj" și nu pe Mateiu, autorul lor, întîmpină încă rezistență. În studiul mai vechi din *Semne și repere*, Alexandru George a explicat foarte bine, referindu-se la fumurile aristocratice ale fiului lui Ion Luca Caragiale, că acesta își trăia noblețea în imaginație, ca și cum ar fi vrut s-o facă a sa printr-un act de dorință-voință. Barbey d'Aurevilly sau Proust, ca și Mateiu Caragiale, „erau oameni care aveau nevoie de stilul nobil mai mult decît de nobilimea însăși." Și eseistul conchide : „Astfel și-a făcut Mateiu Caragiale un «personaj», amestec bizar de visare, închidere în sine, nepăsare afectată, cult al inutilităților istoriei..." Vladimir Streinu, citînd cartea despre dandysm a lui Barbey d'Aurevilly, îl numește pe Mateiu un „Brummell în interpretare românească" *(Pagini de critică literară)*. „Personajul" apare în scrisorile către N. A. Boicescu unde are neîndoielnic ceva brummellian, dar pentru înțelegerea lui este indispensabilă și cunoașterea pa-

Scanned with OKEN Scanner

ginilor scrise de Baudelaire în *Le peintre et la vie moderne* despre Constantin Guys. Aceste lucruri au fost semnalate de Ovidiu Cotruș și de alții. Citindu-le eu însumi, m-am oprit la Barbey d'Aurevilly *(Oeuvres, Du dandysme et de G. Brummell,* Alphonse Lemerre éditeur, 1887), care mi-a sugerat destule motive de îndoială în privința dandysmului la Mateiu Caragiale. Căci dacă dandysmul poate fi la rigoare „le fruit de la vanité", și nu doar al celei englezești, sau „une manière d'être entièrement composée de nuances", dacă pretutindeni el „se joue de la règle et pourtant la respecte encore", bazîndu-se pe „l'affectation très raffinée" și pe „le talent très artificiel", el pretinde, în varianta brummelliană, un element absent la tînărul prieten al lui N. A. Boicescu : mijlocul material de a realiza acea „heureuse et audacieuse dictature en fait de toilette et d'élégance extérieure" pe care Barbey d'Aurevilly o socotește esențială la secretarul lordului North. Mateiu Caragiale își trăiește dandysmul aproape exclusiv imaginar, căci toate eforturile lui de a fi la înălțimea rolului nu duc prea departe. Dandysmul e în fond bovarismul lui Mateiu iar urmarea este „personajul" din scrisorile către N. A. Boicescu. Interesant, modelul declarat este eroul romanului *L'Arriviste* de Félicien Champsaur. Cu oarecare naivitate, Mateiu Caragiale se simte o clipă tentat să scrie un roman similar „modern, palpitant și viții, în franțuzește". Modestul scriitor francez îi oferea însă un model de viață, nu unul literar, și Mateiu Caragiale nu va scrie romanul anunțat, dar va juca față de N. A. Boicescu și de alți cunoscuți rolul „arivistului". E și ceva din Proust, în acești ani povestiți de Mateiu Caragiale, cu aventuri mondene și cu un interes uriaș față de familiile nobile. Nu scria Proust cam tot atunci cronici mondene în *Le Figaro* și aiurea ? În fine, Mateiu Caragiale își joacă energic personajul : cinic, inteligent, aventurier, hedonist, în căutare permanentă de bani (cel puțin 300 000 lei aur venit anual), arborînd coroană comitală ca să sfideze și purtînd monoclu, baston, mănuși. Dar ce ochi pune pe lumea aceasta nobilă și vițioasă ! Își semnează scrisorile Conte de Karabey, ceea ce nu-l împiedică să rîdă singur de sîngele lui „bizantino-slavo-

Scanned with OKEN Scanner

latino-scit". Visul acestui histrion e să fie mare „huligan" și „pontagiu" și să facă „un petit mariage, avec une petite dot" sau să devină „l'amant en titre" al vreunei vîrstnice Saleme Efraim de felul acelei miss Cockshell, „un monstru grotesc care tot mi-ar fi pus la dispoziție 1 200—1 500 mărci lunar, cum pune încă și azi unui escroc de tenor care o speculează fără rușine". Unei oarecare Fernande de Bondy îi trimite epistole, fin-porcoase, prin Boicescu, rugat să le posteze la Trouville sau pe Coasta de Smarald ca să nu mai știe biata femeie ce să creadă. Rețeta de cucerire a „huliganului" este de o mare cruzime lexicală. Dealtfel, limbajul lui franco-român e caracteristic : cu un *toupet de balamuc*, el dorește să *flambeze* o *milionеră* bătrînă, iar în așteptare se consacră *chiuloului* cu fete pe care le *enfilează*, le *gobează* și „alte sadisme aristocratice", jucînd *banana* lui contra *caisei lor* sau punînd mîna *au jardin d'amour* a iubitei ; pe lîngă asta, are mereu un *béguin* sau o *toquadă* pentru cîte o *demoazelă* care se nimerește să fie *colată* cu un *bogumil* și, oricum ar fi, grija lui cea mai mare este să evite *tipesele* sărace, față de care adoptă în cel mai bun caz tonul *goguenard*. Cîțiva ani mai tîrziu, scrisorile vor avea un cu totul alt stil, chiar fiind scrise în franceză, ca aceea către Rudolf Uhrynowsky din 1930 parodiind viața nobilimii de țară („La gent dindonière qui fleurit sous mes auspices, à Sionu, répond aux efforts que j'ai deployés pour son amélioration. Comme les Laval, dont tout les mâles s'appelaient Guy et toutes les femmes Guyonne, tous mes dindons s'appelent Guy-tza et toutes les dindes Guy-tzannes. Les six aînés, véritables landgraves, toujours inséparables, passent leus temps en joutes, tournois, voire combats singuliers etc.") sau ca o altă scrisoare, în românește, din 1928, către Marica, plină de întorsături de frază bătrînești, ticăită și gospodărească de parcă ar fi scrisă de boier Dinu Murguleț. Nu mai e nevoie să insist pe faptul că stilul e personajul în toate acestea și că Mateiu din scrisori nu e decît rareori Mateiu din viață.

În *Remember*, atît naratorul, cît și eroul au fost raportați la autor, primul pe considerente biografice (Berlinul etc.), al doilea, fiindcă este un dandy ca și priete-

Scanned with OKEN Scanner

nul lui N. A. Boicescu. Dar chiar numai această desfacere în două personaje diferite ne înaintează cu un pas față de scrisori. „Personajul" din scrisori are cîteva asemănări cu sir Aubrey de Vere, dar și multe deosebiri. Aubrey nu e „huligan", noblețea lui (reală) e mai discretă, e melancolic, devitalizat, și probabil un invertit sexual. Celălalt era un arivist. *Remember* obiectivează mai bine dorințele secrete ale autorului. Ostentația de care dă dovadă eroul din scrisori lipsește la Aubrey, cu excepția gustului pentru farduri violente, pentru eleganța frapantă a hainelor și a bijuteriilor. Eroul nu se mai povestește singur, ca în scrisori, ci este povestit de un altul. Acesta, naratorul, martor parțial al peripețiilor lui Aubrey, e subjugat de „prestigiul recei trufii a tînărului ce, în deplină frumusețe, pășea singur în viață, nepăsător, cu fruntea sus". Atitudinea poate fi a lui Mateiu : observăm totuși că, înmulțind personajele și perspectivele, autorul are putința să se arate în moduri contradictorii. Autorul nu e nici Aubrey, nici naratorul, nici amîndoi la un loc : nu se confesează prin intermediul lor, chiar dacă se va fi proiectînd imaginar în ființele lor. Problema e de obicei pusă greșit. Nu e nici un lirism aici, deși există idealizare : în fond, autorul n-a urmărit în *Remember* o autenticitate de jurnal și n-a pretins să-l recunoaștem sub masca personajelor sale.

Înainte de a fi un astfel de document intim (dacă poate fi !), nuvela este documentul cel mai bun pentru altceva și anume pentru estetica implicită a prozei lui Mateiu Caragiale. Nu vedem, în personaje, pe fiul lui Ion Luca în căutare de aventuri galante în Berlinul de la începutul secolului, ci pe Mateiu Caragiale voind să povestească o întîmplare și izbindu-se de misterul ei. Deși s-a făcut un caz enorm de predilecția pentru taine a prozatorului, eu o voi considera secundară, afirmînd că taina — ca și întîmplarea însești — nu are în *Remember* decît rostul de a permite lui Mateiu Caragiale să experimenteze o estetică. Tema nuvelei nu e legată de taina lui Aubrey, ci de dorința naratorului de a o lăsa neelucidată. Așadar, în narator putem identifica pe au-

Scanned with OKEN Scanner

tor : dar numai întrucît îi poartă estetica, nu întrucît i-ar purta biografia.

Pentru a înțelege *Craii* și absența, cu atît mai mult de acolo, a lirismului, această estetică, pusă în practică în *Remember*, mi se pare esențială. Îndrăgostit de un pîlc de copaci „frunzoși și sumbri" de sub ferestrele casei sale berlineze, naratorul îi „regăsește" la un moment dat într-o „cadră de Ruysdaël" de la Muzeul Frederic unde i se par încă și mai frumoși : „Arborii aceia zugrăviți mă încîntau totuși mai mult chiar decît cei adevărați..." Un sentiment asemănător are și în fața unui tînăr întîlnit din întîmplare în sălile muzeului, care i se pare desprins, ca prin vrajă, „de pe o pînză veche", rudă cu unul din acei lorzi „ale căror priviri, mîini și surîsuri Van Dyck, și, după el, Pieter Van-der-Faës le-au hărăzit nemuririi". Iat-o, răsunînd prima oară în proza lui Mateiu Caragiale, *tema artei* : imaginea artistică impresionează mai puternic decît modelul ei ; realitatea ca să fie frumoasă, are nevoie să fie percepută prin vălul artei. Eroul nuvelei, coborît astfel dintr-un tablou de Van Dyck, păstrează în viață un stil artistic, de la felul îmbrăcăminții la comportament. Nu e atît o ființă luată din viață, cît produsul artificial al imaginației naratorului, hrănite cu imagini din tablouri, cu embleme și cu steme heraldice. Aubrey moare în chip misterios, cum a și trăit. După mulți ani, avînd putința să afle adevărul, cînd întîlnește un cunoscut care se aflase și el *à l'époque* la Berlin, naratorul refuză. Aici apare cu claritate deosebirea făcută odată de Villiérs de L'Isle Adam între arta care trebuie să se hrănească din realități și arta care adoră închipuirile. În *Aleșii viselor*, poetul Alexis Dufrêne ține prietenilor săi o întreagă teorie în această chestiune, voind a-i împiedica să dea curs vulgarei curiozități pentru întîmplări sau oameni, să învețe a trăi în imaginație, nu în realitate. Auzind, într-un rînd, prin peretele camerei lui, gemetele unui probabil muribund, Alexis le va povesti prietenilor aflați la el istoria imaginară (sugerată pe loc de cele auzite) a unui bătrîn și bogat rege al orientului, rănit de ingratitudinea oamenilor etc. Prietenii însă preferă să treacă alături

Scanned with OKEN Scanner

să vadă cu ochii lor. „Vreți să *verificați*? Vreți să *vedeți*? Vreți *realitate*?“ îi apostrofează sarcastic poetul. Și adaugă pentru sine, cînd prietenii nu-i ascultă sfatul: „Dispreţuind acest Imaginar care, doar el e real pentru orice artist care ştie să ceară vieţii să i se conformeze, au preferat să se încreadă în simţurile lor...“ Aceeaşi atitudine o descoperim în *Remember*. Naratorul nu vrea să afle explicaţia morţii lui Aubrey, nici restul împrejurărilor. „Îţi va părea ciudat, am urmat, dar, după mine, unei istorii frumuseţea îi stă numai în partea ei de taină: dacă i-o dezvălui, găsesc că îşi pierde tot farmecul. Împrejurările au făcut să întîlnesc în viaţă un crîmpei de roman care să-mi împlinească cerinţa de taină fără sfîrşit. De ce să las să mi-l strici? [...] Rămîie în totul *sir* Aubrey de Vere aşa cum mi-a plăcut să-l văd eu, numai aşa — ce-mi pasă cum era în adevăr?“ Distrugînd o scrisoare, singura pe care o poseda de la *sir* Aubrey de Vere, naratorul rupe şi ultima punte spre realitate: închipuirea triumfă, inverificabilă şi suverană.

Să fie, în aceste condiţii, Povestitorul din *Craii* doar, cum spune Alexandru George, „un simplu martor, pretext pentru ceilalţi de a-şi deschide sufletul, de a se abandona mărturisirilor, de a-şi găsi un confident de excepţională calitate şi care, deşi mult mai tînăr, îi înţelege în toată ciudăţenia firii lor excepţionale“? Naratorul din *Remember* era doar un intermediar: dar prin el se aplica ideea estetică, împrumutată din Villiers, a oglinzii care ne arată un chip mai demn de atenţie decît acela real. În nuvela din 1924, artisticul se opunea adevărului întocmai cum frumosul închipuirii se opune banalităţii realului, şi, de aceea, există, în *Remember*, cum s-a observat, un singur registru stilistic, acela „înalt“; un al doilea registru ar fi putut fi ilustrat de eventuala versiune a întîmplării de la Berlin pe care naratorul ar fi putut-o auzi (dar n-a vrut) din gura cunoscutului său. Oprindu-l pe acest „limbut peste măsură şi în felul lui hazliu“ să-i împuie capul cu versiunea lui, care ar fi cuprins de bună seamă „fleacuri, istorii de gazete, de fete şi de slujnici de gazde — tot lucruri înălţătoare, după calapodul *Micuţei* lui Hasdeu“, naratorul face un fel de opţiune estetică în numele autorului. În *Craii*,

Scanned with OKEN Scanner

cum am văzut, acest al doilea registru diferit și complementar există și trebuie să admitem că, spre deosebire de nuvelă, în roman opoziția nu mai este nici exclusivă, nici atît de simplă. Tehnica omisiunii din *Remember* e cu totul secundară în *Craii*, unde tainicul provine din complexitate și chiar din echivocitate, nu din ascundere. Într-un anume fel, în *Craii* nu există secrete : totul se spune : totul despre Pena Corcodușa, despre Pantazi, despre Rașelica, despre Pirgu și despre ceilalți. Unicul secret este în roman acela al imaginației (și implicit al artei) : povestind (despre ei, despre alții), eroii se inventează, își creează „personaje", își pierd identitatea reală, primind o alta, dorită, visată, la fel cum Mateiu Caragiale se povestește și se creează pe sine în întreaga operă.

Roman al imaginației (în toate sensurile : dorință, vis, bovarism, transfigurare), *Craii* își are rădăcinile în acea estetică pe care Edmund Wilson o așeza în *Axel's Castle* sub semnul simbolismului. Axel este, ca și Dufrêne, un erou al lui Villiers, în care marele critic american vede prototipul moral al întregii literaturi franceze din pragul lui 1900, numită de alții decadentă. Axel este un tînăr bogat și înzestrat generos de natură, care trăiește izolat în castelul părintesc din Pădurea Neagră, unde se va sinucide, împreună cu iubita lui, din voință proprie, deși nu-i lipsește nimic, în afară doar de dorința de a trăi. „El este prototipul tuturor simboliștilor", afirmă Edmund Wilson, chiar și al acelora dintre eroii lor care au fost creați înainte, Marius Epicureul al lui Pater, Lohengrin și Salomeea ai lui Laforgue, Hamletul mallarméean și, „mai presus de toți", Des Esseintes al lui Huysmans. Toți trăiesc în turnuri ori castele solitare, practică științele oculte, ermetismul filosofic sau astrologia, pe scurt, întorc spatele vieții, ca și eroul romanului proustian (dar și ca autorul lui, care se închide în celebra cameră tapițată cu plută) sau ca filosoful cel mai îndepărtat de pragmatism din cîți există, Monsieur Teste al lui Valéry. Edmund Wilson confirmă teza lui Gide despre simbolism, care s-ar fi constituit prin respingerea vieții în numele artei și n-ar fi propus niciodată o etică, ci numai o estetică. Soluția lui Axel este

Scanned with OKEN Scanner

oarecum extremă. În cazul lui Mateiu Caragiale exemplul lui Alexis Dufrêne este însă evident mai potrivit. El nu refuză viața ca atare, ci doar viața în realitatea ei imediată, prozaică. O întreagă mitologie a imaginarului devine posibilă la acesta din urmă. Eroii asemeni lui, cum sînt cei ai lui Mateiu Caragiale, nu sînt niște sinucigași, orgolioși de a putea dovedi că viața nu merită să fie trăită : viața merită să fie trăită, după părerea lor, dar în vis, în imaginație. Autorii se opun realismului și naturalismului : eroii sînt niște romantici întîrziați (Edmund Wilson are dreptate) scandalizați de o epocă pragmatică. Maestrul Pied, întreprinzătorul avocat din altă nuvelă a lui Villiers, nu e oare un Pirgu și nu seamănă atitudinea celor doi scriitori față de acest exemplar de individ cu picioarele prea pe pămînt ? În același deceniu în care apare *Remember*, Hermann Hesse va privi, în *Lupul stepelor*, într-un mod asemănător „le bourgeoisisme“ și va crea în Harry Haller un erou de tip matein. Acolo unde realiștii căutau ordinarul, scriitorii ca Mateiu Caragiale, Villiers de L'Isle Adam sau Barbey d'Aurevilly caută insolitul. Pe ei nu-i interesează moravurile decît în măsura în care sînt ieșite din comun, pitorești ori bizare : și nu morala e zeul la care se închină, ci arta. Dispreţul față de *burghezul* realism (așa îl simt cu toții) îi îndrumă spre o noblețe de tip artistic : artisticul e blazonul lor de aristocrați ai spiritului.

La Mateiu Caragiale apare și un motiv special al acestei atitudini : el vrea să scrie altfel decît (își închipuia el că) scrisese Ion Luca. Asemănările și deosebirile dintre tată și fiu au fost deseori semnalate și au împins pe comentatori să afirme cînd că Mateiu e bunul fiu literar al tatălui, cînd că e, și literar, un bastard. În ce-l privește, Mateiu Caragiale s-a considerat, el, bastard, și a văzut în Ion Luca, se știe, un Pirgu care scrie proză : „Era dat în Paște, dat dracului (spune Povestitorul, într-un pasaj celebru, despre Pirgu-Ion Luca) A ! să fi voit el, cu darul de a zeflemisi grosolan și ieftin, cu lipsa lui de carte și de ideal înalt și cu amănunțita lui cunoaștere a lumii de mardeiași, de codoși și de șmecheri, de teleleici, de tîrfe și de țațe, a năravurilor și a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap,

Scanned with OKEN Scanner

Pirgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis «maestrul», și-ar fi arvunit statui și funeralii naționale. Ce mai «schițe» i-ar fi tras, maica ta Doamne! de la el să fi auzit dandanale de mahala și de alegeri." Nici vorbă că Ion Luca nu merita comparația, problema e însă acum alta: Mateiu respinge, în persoana autorului *Momentelor*, literatura realistă, de descriere a moravurilor, de felul celei care își imaginau Pirgu și Pașadia că ar vrea să scrie Povestitorul însuși, tovarășul lor chefuri. E, de asemenea, evident că Mateiu ignoră *arta* de prozator a lui Ion Luca, departe de a fi a unui simplu observator, sau chiar un întreg sector al prozei acestuia, în care observația socială cea mai vie se subordonează unei intenții pur artistice, ca de exemplu în nuvelele din epoca lui *Kir Ianulea*.

Ca orice polemică, și aceasta este nedreaptă. Nu rămîne mai puțin semnificativă. Ion Luca fiind un clasicist, Mateiu este un „decadent" și un estet. Din literatura „simboliștilor", provin spiritul *fin de siècle*, bizar uneori, morbid alteori, aspectul oniric, artificialul, amoralismul (estetismul în etică), purismul. Simbolist fiind, în sensul de la Edmund Wilson, Mateiu Caragiale a fost deseori socotit și un maestru al simbolurilor și cifrurilor de tot felul (emblematica și heraldica l-au pasionat, ca pe toți afinii săi întru esoterism și ocultism). Cred că este o exagerare a exegeților. Simbolistica mateină a fost mult umflată. Plăcerea procurată de *Craii* nu vine din insondabilul bănuit al unor simboluri, și nici din taine ce nu se pot elucida. În *Remember* sau în ultimele proze neterminate, cunoscute sub titlul *Sub pecetea tainei*, secretele sînt datorate fără excepție omisiunilor, ceea ce a îndreptățit pe Ov. S. Crohmălniceanu *(Literatura română între cele două războaie mondiale)* să găsească în ele o perfectă „tehnică a tainei". Criticul a extins-o însă și la *Craii*, unde elementul misterios nu mai joacă același rol. Secretă, inelucidabilă, transfiguratoare, este cu adevărat, în roman, numai imaginația, prin care eroii și Povestitorul își construiesc himerele; și, în orice caz, cel mai important mister rămîne în *Craii* acela al artei însăși. Dintre cele patru hagialîcuri, ultimul, în

Scanned with OKEN Scanner

artă, este cel mai profund. Celelalte trei — în geografie, în istorie și în luxură — prilejuiesc autorului mari splendori descriptive, vedenii fastuoase și o limbă rafinată, în dublu registru, patetic și ironic. A stărui la nesfîrșit pe descifrarea altor sensuri înseamnă a inventa un hermetism aproape inexistent. Valorile prozei lui Mateiu Caragiale trebuie privite ca fiind plane, nu adînci, deși la fel de inefabile ; țin de o artă a orizontalității și a stilului. Așa cum nu urmărește o autenticitate realistă, romanul lui Mateiu Caragiale nu urmărește nici una simbolică : autenticitatea fiind în *Crații* de natură estetică, romanul se pune, începînd de la limbă, sub pecetea artei.

Scanned with OKEN Scanner

CONDURUL ÎMPĂRĂTESC ŞI GHETELE ROŞII

1.

La rugămintea episcopului Platon de la Sakkoudion, Kesarion Breb călătoreşte la Amnia, la bătrînul Filaret şi la doamna Teosva, ca să încerce condurul împărătesc (ca în basmul Cenuşeresei) pe piciorul nepoatei lor Maria, menită a fi soţie lui Constantin Isaurianul. Ajunge cu bine, după unele peripeţii, şi e găzduit în casa săracă a lui Filaret care, întocmai ca Iov, dăruise altora tot ce avea. Citim în continuare în *Creanga de aur*, romanul sadovenian din 1933 :

„Mai tîrziu, după cuvios şi blînd sfat, doamna casei călăuzi pe străin pînă în chilia unde îi făcuse aşternut şi-i aduse candelă aprinsă. Stătu dreaptă şi tristă lîngă stîlpul uşii şi-şi îngădui a ruga pe prea iubitul oaspete să-i dea ştiri despre Maica Domnului de la sfînta mănăstire Sakkoudion. Aştepta de mulţi ani de la Prea Curata un sprijin în această năcăjită şi întristată viaţă. A fost rugat de multe ori pe prea sfinţitul Platon s-o pomenească în rugăciunile lui. Nădăjduieşte că Prea Sfînta n-o va uita.

— Orice jertfă îşi are răsplata, îi răspunse cu glas de prietenie străinul.

— Poate ai vorbit, cinstite domnule, despre asta, cu prea sfinţitul Platon ?

— Am vorbit, doamnă.

Scanned with OKEN Scanner

— Și prea sfințitul Platon a pus la picioarele Panaghiei ruga mea ?

— Doamnă, vorbi Breb, înțelepciunea cea mare care stă deasupra vieții și a morții a scris de mult hotărîrile ei.

— O, prea iubite al nostru oaspete, cum pot cunoaște aceste hotărîri ? unde sînt scrise ? cînd se vor plini ? Căci, iată, zilele vieții noastre curg către sfîrșit. N-am avut altă bucurie decît iubirea pentru soțul meu și pentru copiii mei. Iar în această iubire, am găsit multă suferință.

— Hotărîrile au fost scrise de mult, zise iar străinul, ridicîndu-se de la locul său. Veni domol spre bătrînă și ea nu se înfricoșă de apropierea lui.

Kesarion înalță brațul drept și, cu palma, îi atinse fruntea. Într-o clipire și ca într-o oglindă, bătrîna își văzu frumusețea strălucită a tinereții, cînd sta sub cer și în veșnicie ca o zeiță.

Întorcînd ochii cu un oftat, se văzu pe sine însăși aevea : o copilă de șaisprezece ani sta în cadrul ușii, zîmbind. Zîmbea propriei sale ființi, mai mult decît bătrînei Teosva.

Către străin clipi cu sfială, înclinîndu-și o clipă fruntea lucie. Avea păr negru și greu, ochi mari, adumbriți de gene lungi. Rotunzimea obrazului era delicată și a șoldului plină.

«O ! vedenie a frumuseții eterne», suspină Kesarion în adîncul ființei sale.

Întinse iar brațul, arătînd doamnei Teosva pe nepoata sa.

— Cine e această copilă, doamna mea ?

— E Maria, copila fiicei mele văduve Ipatia.

— Binevoiește, doamnă, a o ruga să încerce acest condur.

Kesarion trase dintre lucrurile lui, așezate în scoarță de inorog la căpătîiul patului, o încălțare mică de piele roșie, pe fața căreia era cusut cu fir de argint un stîrc alb luîndu-și zborul și învăluindu-și moțul.

Bătrîna făcu un pas și întinse mîna.

Scanned with OKEN Scanner

Nu găsi nici o privire, nici un cuvînt de mustrare pentru îndrăzneala nepoatei sale de a părăsi ghinekeul şi a veni să-şi arate năsuşorul curios către străin. Deosebea în vorbele lui o strună de aur, pe care numai ea o auzea sunînd. Deci hotărîrile Prea Curatei se săvîrşesc.

«Începe să se întîmple ceva», şopti ea în sine, fără cuvînt, primind pe palma întinsă condurul.

Era uşor şi mic. Numai piciorul ei de altădată ar fi putut intra în el. Îl dădu copilei. Aceasta îşi lepădă papucul de piele groasă şi-şi vîrî în condur picioruşul, mişcîndu-şi degetele, care păreau a avea o bucurie a lor proprie. Privind stîrcul cînd dintr-o parte, cînd din alta, copila zîmbea. Îşi ridică privirile, aţintindu-le asupra străinului şi-şi păstră zîmbetul pînă ce înfloriră şi ochii aceia îngheţaţi de care se sfiise în prima clipă.

«Viclenia unei copile e de multe ori mai primejdioasă şi mai înveninată decît a unei curtezane», cugeta egipteanul ; şi inima lui de pulbere îl umili, primind lovitura unei clipe, singură în veşnicie şi nemuritoare.

— Copilă, grăi el cu blîndeţă, păstrează acest condur, pînă vei primi părechea lui."

Aceste lucruri par a se petrece într-un basm. Prinţul cel frumos soseşte pe neaşteptate la casa lui Filaret şi a Teosvei. În unul din sacii aduşi pe măgari se află un condur care intră de minune în piciorul fetei şi-i dă dreptul să devină cîndva prinţesă. Alegerea este o răsplată meritată pentru frumuseţea şi virtutea ei, dar şi pentru credinţa Teosvei şi sfinţenia lui Filaret. Este un basm ceremonios. Fiecare gest seamănă cu o mişcare îndelung studiată de balet. Teosva stă dreaptă lîngă stîlpul uşii. Kesarion alunecă spre ea, parcă plutind. Ridică braţul drept şi-i atinge, cu palma, fruntea. La mijloc este şi puţină magie. Bătrîna doamnă, răpită, îşi vede o clipă în gînd tinereţea. Ca într-o metamorfoză, sub chipul ei de demult apare în prag Maria. Kesarion aduce papucul roşu. Teosva face un pas şi întinde mîna. Aici fraza se curmă ; următoarea începe de la capăt. Mişcările sînt încete, suspendate de lungi pauze.

Baletul acesta ascunde însă în frumuseţea lui exterioară un sens mai profund. Coregrafie de simboluri : ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce vedem, ceea ce se spune nu e totul. Pînă la proba condurului, Kesarion ţine secret motivul vizitei sale. El e mesagerul episcopului Platon şi deopotrivă al destinului. Ca şi gesturile, cuvintele au un anumit substrat. Kesarion spune Teosvei că hotărîrile au fost luate mai demult şi că orice jertfă îşi are răsplata. E mai mult decît disimularea unui adevăr pe care-l cunoaşte (el a venit să ia pe Maria la Bizanţ); e o filosofie întreagă : înţelepciunea cea mare stă deasupra vieţii. Viaţa nu e decît o umbră şi o reflectare. Kesarion, Teosva, Filaret sau Maria nu există decît spre a confirma o voinţă mai presus de ei. Toţi se mişcă parcă într-un vis : viaţa e un vis. Sînt nişte marionete trase pe sfori de o forţă necunoscută. Singurul care se ridică la înţelegerea acestor lucruri este Kesarion. Filaret e generos, dar sfinţenia lui e la fel de oarbă ca şi aşteptarea Teosvei sau inocenţa Mariei. Dacă totul e dinainte hotărît, nimeni nu are vreo iniţiativă. În definitiv, nici Kesarion, care se deosebeşte de ceilalţi doar prin conştiinţa fatalităţii. Pentru el, lumea e o carte cu hieroglife, care poate fi citită : de scris, o scrie dumnezeu. Citind-o, omul devine înţelept, supunîndu-se necesităţii. Revolta este exclusă, căci ordinea superioară nu admite tulburări. Kesarion se ştie instrumentul proniei cereşti sau al destinului.

Trebuie să ne întoarcem puţin în urmă. În romanul lui M. Sadoveanu, Kesarion a fost trimis de magul din Muntele ascuns la Bizanţ, ca să afle ce a schimbat în viaţa oamenilor creştinismul („Aş dori să aflu dacă popoarele lor sînt mai fericite şi dacă preoţii legii nouă au sporit c-un dram înţelepciunea"). Kesarion Breb se va înapoia după şaisprezece ani (dintre care şapte petrecuţi în templele egiptene) cu un răspuns ce poate fi formulat pe scurt aşa : nu numai că noua religie nu a schimbat nimic, dar schimbarea însăşi este cu neputinţă ; ceea ce se schimbă sînt numai aparenţele ; temelia lumii rămîne mereu aceeaşi. Alte măşti, aceeaşi piesă. Scepticismul sadovenian este de două feluri : legat, pe de-o parte, de fatalismul de sorginte orientală al gîndirii scriitorului, legat, pe de alta, de o viziune imobilistă, în care singurul lucru ce se poate întîmpla este repetarea sub înfăţişări noi a unei unice esenţe. Totul e scris dinainte :

Scanned with OKEN Scanner

de la viața și moartea împăraților la destinul Mariei din Amnia. *Creanga de aur* fiind povestea inițierii lui Breb, ea conține trei momente distincte : învățătura în Egipt, din care personajul se alege cu acel model abstract al lumii pe care l-am sugerat mai înainte ; șederea în Bizanț, spre a verifica practic acest model ; și retragerea în Muntele ascuns, odată experiența consumată. Cu alte cuvinte, învățătura, experiența și renunțarea. E în fond un mic roman pedagogic de felul aceluia al lui Hermann Hesse intitulat *Narziss und Goldmund*. Kesarion e un Narziss, observînd la sine însuși o despărțire a dorințelor proprii de predestinarea ce-l împinge spre un fel de viață monahală și spre studierea și ghidarea vieții altora. Numai că dacă eroul lui Hesse nu iese niciodată din mănăstirea-școală, Kesarion e nevoit să plece în lume — ca Goldmund, artistul, ereticul, nesupusul, — să coboare în Infern, cum spune Alexandru Paleologu în *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*. Infernul e Bizanțul lui Constantin. Iar ceea ce lipsește din acest roman de inițiere e tocmai întîiul moment, al inițierii propriu-zise, cărturărești : experiența egipteană e complet eludată. Găsim pe Breb la Bizanț gata învățat. Acest al doilea moment cuprinde un control al învățăturii prin contactul cu lumea politică, socială și religioasă a Bizanțului. Nu-i este greu lui Breb să citească această lume. Sfetnicul Stavrichie are pe obraz semnul vulpii, negustorul Agatocle a fost într-o altă viață un șacal gras. Străinul Kesarion e un observator mai bun decît localnicii. Bănuiește gîndurile episcopului de la Sakkoudion sau pe ale căpitanului de corabie care voia să vîndă pe bani concetățenilor lui dezlegarea unei ghicitori buclucașe. Este ceva mai mult, la el, decît intuiția realistă a Vitoriei Lipan, al cărei model rămîne social și psihologic. Modelul lui Kesarion este unul abstract și metafizic, imaginea unei mașini a lumii ale cărei legi ajunge a le stăpîni destul de bine. Iar mandatul lui este unul transcendental.

Se întoarce totuși dezamăgit și se retrage definitiv în peștera sacră din munte. Cercul se închide, însă numai aparent conform previziunilor. Într-un anumit punct s-a produs o fisură. Să revenim la scena încercării pan-

Scanned with OKEN Scanner

tofului. La vederea Mariei, „vedenie a frumuseţii eterne“, inima lui Breb se umple de iubire. Nu e o surpriză. Experienţa personajului implica dragostea şi învingerea ei. Dar prinţul care aduce Cenuşăresei pantoful nu e decît un intermediar sau, mai bine, un mediator. Nu pentru sine o caută pe fată, ci pentru Constantin, dezmăţatul fiu al Irinei, şi viitorul împărat al Bizanţului. O alege, dar pentru altul. Iar Constantin „face parte din acele vietăţi în care întîrzie formele fără conştiinţă“. Este o ordură. Maria va îndura umilinţe înfiorătoare, victimă nevinovată a soartei. Iată că jertfa nu-şi are răsplata şi făptura cea mai pură din toate suferă fără motiv. „Dacă lumea îngăduie ca un copil să fie torturat de o brută — spune Ivan Karamazov — eu nu mă ridic împotriva lui Dumnezeu, dar mă retrag din joc“. Kesarion pune în aplicare întocmai recomandarea eroului lui Dostoievski. Mai întîi se pedepseşte la post negru şi la singurătate. Episcopului Platon, care îl vizitează la sfîrşitul celor opt zile de recluziune, îi mărturiseşte : „La întrebarea care scurmă în mine ca un vierme, ştiu că nu este răspuns. De ce suferă nevinovatul noi nu putem cunoaşte în timpul nostru mărginit“. Şi adaugă : „O, părinte, eu am fost solul care am adus o floare curată şi am aruncat-o într-o volbură prihănită“. Breb se consideră aşadar vinovat şi e chinuit de remuşcare. Sumbra lui sihăstrire din final este, în al doilea rînd, mai curînd urmarea acestui eşec, decît a dorinţei mai demult exprimată a magului. Ca Ivan Karamazov, Breb nu împinge nedumerirea pînă la revolta contra lui Dumnezeu, dar iese din joc. În centrul acestui foarte trist roman se află o întrebare fără răspuns şi o remuşcare fără leac.

În fond, deşi seamănă cu un basm, *Creanga de aur* este un roman pedagogic şi metafizic, a cărui temă este invalidarea de către experienţă a legii generale. Ni se dă a înţelege că nici un model al lumii nu este fără cusur. Înţeleptul Breb este pedepsit pentru vanitate. A învăţat pe marinarii de pe corabie răspunsul la ghicitoare. A crezut că ştie toate răspunsurile. Dar, iată, o întrebare foarte simplă îl pune în încurcătură : căci existenţa nu este în fond elucidabilă filosofic.

Scanned with OKEN Scanner

Modalitatea artistică a *Crengii de aur* e diferită atît de aceea a romanelor sadoveniene din prima perioadă cît și de a *Baltagului*. Profesorul Stamatin spune în capitolul introductiv despre magul din Munte : „Acest mag practica, în epoca regilor daci, după o rînduială antică de la Memfis, grafia sacră a cunoașterilor spirituale. Hieroglifele, cum știți, cuprindeau un principiu de înțelegere universală a noțiunilor, înfrățind pe inițiați într-o limbă mută. Alfabetul dumneavoastră de astăzi, ca și limba vulgară, stă mai mult în slujba instinctelor". Sadoveanu însuși preferă, în *Creanga de aur* și în celelalte romane din deceniul patru, limba nobilă a unei tradiții cărturărești : oralității populare, o cultură scrisă. Dar nu e vorba pur și simplu de o cultură scrisă, ci și de o cultură a scrisului. Prozatorul își făurește un stil care nu mai este acela nemijlocit al transcrierii vieții din *Baltagul*, dar unul în care viața reapare ca icoana lumii în semnele filosofilor. Mulți pot interpreta *Creanga de aur* ca un simplu basm : el este însă o povestire filosofică, așa cum sînt *Zadig* ori *Candide* de Voltaire, sau, în acest secol, unele din romanele lui Hermann Hesse. Locul realismului sau al etnograficului îl ia generalitatea simbolică. Bizanțul e o mare închisoare, ca și Oranul camusian, exact descrisă dar nelocalizabilă, situată mai degrabă într-o istorie contemporană decît în secolul VIII al lui Constantin : „Marele Papias are sub mîna lui străjerii cetății care se văd și iscoadele care nu se văd, și cerșetorii orbi care au ochi, și surzii care aud, și călugării care umblă necontenit în preajma hipodromului și în bazaruri. Îndată ce-și adună veștile, se înfățișează în ceasul întîi la stăpînul lor Stavrichie și-i arată toate. Între străjile Palatului sfînt sînt de asemenea oameni care privesc și ascultă cu luare aminte ; și aceștia au ceasul lor cînd își leapădă știrile. Tot așa în încăperile dinlăuntru pereții au urechi și ochi... În uliți lăturalnice fumegau leșuri și gunoaie ; subt șandramale se coceau leprele ; slujitorii marelui Papias mînau cu boldurile sulițelor oameni sărmani spre închisori ; cuvioși monahi umblau să descopere ereticii și binevoiau a-i bate cu ciomegele în cap, rostogolindu-i la marginile medeanurilor, pentru credința cea adevărată, în numele lui Iisus, domnul milei..."

Scanned with OKEN Scanner

Acesta este Hinterlandul romanului corintic. Nu poate fi vorba de realism social ori psihologic, căci personajele ca și împrejurările nu ies din această simbolică generalitate. Îndoiala sau tristețea, remuşcarea lui Kesarion sau suferința Mariei sînt o pură atmosferă ce se sublimează într-un halou însoțind pretutindeni personajele ca niște umbre fidele peste care nu pot sări. Obiectele sînt pline de sensul Poveștii, dar n-au consistență. Sînt fundamentale, nu reale, asemeni elementelor naturii în poemele anticilor. Realismul presupune fie descriere, densitate, minuțiozitate, fie, ca în *Baltagul*, o funcționalitate economică a decorului, ca și a lucrurilor. În *Creanga de aur* singurul plan perceptibil este însă acela simbolic. În transparența ființelor, a gesturilor, a cuvintelor, vedem ideea generală. Dealtfel personajele se mișcă și se exprimă înlăuntrul unui tipar prestabilit care nu îngăduie surprize. Cîte fraze spune cu totul Maria ? Cîte gesturi face cu totul Breb ? Ele sînt reduse la un minim necesar simbolizării. Știm de exemplu din prima clipă că, dacă Breb, în scena încercării condurului, se ridică de la locul său și se apropie de Teosva, această schimbare a poziției corespunde unui sens precis, ca o figură ritmică de balet. Felul cum Maria își pune papucul în picior este de asemenea o delicată figură coregrafică, atît de încărcată de sens încît nu are nevoie de comentarii. În realism, relația obiectelor sau a reacțiilor este orizontală : cauza și efectul se înlănțuie într-o linearitate care este aceea a succesiunii temporale. În acest roman de factură simbolică, relația e verticală, paradigmatică. Pentru a înțelege o scenă nu e nevoie să privești înapoi, căci fiecare moment al narațiunii își conține explicația. Pantoful ne trimite la Cenușăreasa iar sărăcia lui Filaret la aceea a lui Iov. Parabola ca și basmul operează cu clișee, efectul provenind din recunoaștere, nu din noutate.

În acest roman filosofic și pedagogic, Cartea nu se află mai puțin confruntată cu Viața decît în romanele realiste ale scriitorului. Deosebirea constă totuși, în *Creanga de aur*, în *Divanul persian* sau în *Ostrovul lupilor*, în felul cum cartea pare să inspire viața, oferindu-i un model armonios de a fi : lumea poate fi citită și descifrată ; alfabetul ei este rațional. Aflați o clipă în pri-

Scanned with OKEN Scanner

mejdie, Ferid și Mehmet învinș, găsind răspuns la grelele întrebări. E un joc aici, un fel de cine știe cîștigă, a cărui miză e imensă, căci prin el se dovedește rațională tatea lumii. *Creanga de aur* adaugă noutatea unui erou care, numai el, duce cu sine în peștera sacră o întrebare fără răspuns. Ultimul decheneu este vulnerabil prin remușcare. Marea cunoaștere a legilor lumii nu l-a putut opri să abată răul asupra celei mai inocente făpturi din cîte a întîlnit. Înțelepciunea lui, ca și iubirea de oameni a lui Alioșa Karamazov, s-a aflat în această împrejurare în slujba diavolului. Ne putem întreba împreună cu el : de ce a trebuit să fie sacrificată Maria ? numai ca Breb să se purifice deplin, prin suferință, de cele lumești ? Eroul n-ar fi în acest caz decît instrumentul destinului nemilos. Venind spre ea, știa Breb toate acestea ? Ar fi trebuit să le știe, dacă este cu adevărat înțelept : dar nu poate evita încercarea, căci reprezintă punctul cel mai de sus al inițierii lui. Există totdeauna cruzime în inițiere.

Dar nu este numai aceasta. În *Le Roi et le Cadavre*, Heinrich Zimmer comentează, între altele, o poveste irlandeză asemănătoare cu aceea a lui Prîslea cel cu merele de aur, în care eroul, prințul Conneda, trebuie să treacă prin mai multe probe succesive ca să devină marele rege, dorit de toți supușii, al țării lui. Ultima probă este și cea mai grea : Conneda trebuie să ucidă calul fermecat care-i fusese ghid și sfetnic. „Comment, en effet, le prince pourrait-il jamais devenir le roi parfait sans comprende, de l'intérieur, le crime et la nature de l'inhumain ?“ se întreabă Zimmer, repovestind basmul. În adevăr, cum altfel ? O problemă este totuși de a ști dacă gestul omorîrii calului e capabil să-i dezvăluie prințului sensul crimei și natura inumanului. Ca în orice basm, și în acesta, odată calul ucis, sacrificiul își dovedește utilitatea magică : din cadavrul ecorșat al animalului iese la iveală un tînăr, prinț și el, și care fusese blestemat să trăiască un timp în pielea străină a unui cal. Conneda este fericit de întorsătura lucrurilor. El nu va purta întreaga viață, ca pe o cruce, remușcarea de a-și fi ucis (fie și din necesitate ineluctabilă) prietenul și sfetnicul. Diferența sare în ochi. Basmul stă în regimul naiv

Scanned with OKEN Scanner

al jocului : el este amoral, în măsura în care moralul se opune gratuității și deci jocului. Jocul e o viață fericită în care totul se împarte fără rest ; domeniul moralului începe cu dilema insolubilă, cu împărțirea imperfectă, care dă mereu un mic rest. Prințul Conneda nu are acces la crimă și inumanitate (cum afirmă Heinrich Zimmer), căci gesturile lui sînt ritualice și în definitiv inconștiente, nu morale în deplinul înțeles al cuvîntului, neangajînd conștiința : la capătul celor mai crude dintre ele se află izbăvirea fericită, transformarea miraculoasă, renașterea ; niciodată însă remușcarea, impasul, tragedia.

Kesarion în schimb le înfruntă pe toate trei. Dacă în povestea lui Conneda răul conduce la bine, în *Creanga de aur*, dimpotrivă, binele face rău. Să ne reamintim pentru ultima oară scena condurului. Maria vine nechemată în camera lui Breb și primește spre probă pantoful roșu pe care este cusut cu fir de argint un stîrc alb. Hotărîrile Prea Curatei se săvîrșesc, gîndește Teosva : „Începe să se întîmple ceva". Maria își vîră piciorul în pantof ca și cum s-ar juca. Pentru inocenți viața e un joc lipsit de gravitate. Își mișcă degetele cu plăcere copilărească și privește stîrcul, cînd dintr-o parte, cînd din alta : cele două priviri nu cîntăresc condurul, ci îl admiră. Maria nu știe că i se decide soarta. Ridică privirile asupra lui Breb care se simte izbit de revelația unui sentiment nemaiîncercat : dragostea pentru fată. Și, în loc să-i ia înapoi condurul care o lega simbolic de Împărat, îi promite perechea lui. Mediatorul își joacă rolul pînă la capăt. Aș putea preciza, în termenii unei definiții a romanului trasă de L. Goldmann din G. Lukács, că aceasta este momentul în care Breb devine un erou problematic (sau demonic) de roman și în care structura basmului se metamorfozează în structură romanescă. Conform definiției celor doi, romanul este o căutare degradată a unei valori autentice într-o societate degradată ; el presupune un conflict între erou și lume, care e ireconciliabil, dar nu radical. Romanul se află la jumătatea drumului dintre basm (absența oricărei opoziții) și tragedie (deplină ruptură). *Creanga de aur* ar fi rămas un basm, dacă Breb nu s-ar fi îndrăgostit de Maria (și el știe și recunoaște că dragostea aceasta stă la baza tuturor nefericirilor :

Scanned with OKEN Scanner

„Mărită stăpînă, vorbi el cu voce moale, nefericirea nu ți-a adus-o purtarea Împăratului, ci iubirea mea") sau dacă, îndrăgostindu-se, nu i-ar fi promis perechea pantofului, adică dacă ar fi schimbat jocul. Medierea întreprinsă și-a falsificat în această clipă conținutul. Solul binelui și al răsplatei datorate virtuții (pe care Teosva îl aștepta și îl recunoscuse în el) s-a metamorfozat într-un mesager al răului, care, în loc să răsplătească, pedepsește. Căutarea lui Breb devine neautentică, se degradează, în acord cu lumea degradată („volbura prihănită") în care și el, și Maria („floare curată") trăiesc. Se observă că fără această degradare din scena citată la început, Breb nu ar fi devenit erou de roman (rămînînd Făt-Frumos ori Prințul), iar basmul ar fi rămas inalterat. Între erou și lume nu s-ar fi produs conflictul. Înțelepciunea lui ar fi continuat să-și verifice netulburată modelul de lume pe care l-a creat. Altfel spus, lumea însăși ar fi luat la fel de ușor și de firesc forma modelului metafizic cum piciorul Mariei a luat forma condurului împărătesc.

2.

Chiar dacă motive sau structuri ale basmului se regăsesc uneori în roman, nu poate fi vorba de o identitate (nici măcar de o similaritate) de natură între unul și altul. Kesarion nu este Prințul, nici Maria nu este Cenușăreasa : de la un anumit punct comportarea și destinul lor diferă radical. Am văzut cum basmul Cenușăresei este *de-naturat*, în *Creanga de aur*, prin introducerea unui element neliniștitor-moral în lumea miraculoasă a poveștii și a unui erou problematic în locul prințului fericit. O subversiune a basmului de cu totul alt fel, întîlnim într-un roman mai apropiat de noi (1977) cum este *Cartea Milionarului* al lui Ștefan Bănulescu și pe care se cuvine să-l analizăm. Eroina episodului pe care-l reproduc mai jos este o fată orfană care, pînă cînd i-a venit vremea să se mărite, a frecat cu cenușă și cu nisip, într-o aurărie, monede vechi, spre a le reda luciul. Tot un fel de Cenușăreasă, ea așteaptă ca stăpîna ei să-i dea drept plată a muncii o pereche de ghete roșii, după obicei, încălțată cu care să treacă iarna fluviul și

Scanned with OKEN Scanner

să-şi găsească bărbat. La momentul potrivit, fata, poreclită mai tîrziu, şi tocmai din cauza ghetelor ei, Iapa-Roşie, se găteşte ca o împărăteasă — cu rochie de purpură şi dantelă înaltă la gît, peste care străluceşte un colier bogat şi zornăitor, cu mijlocul feciorelnic sugrumat de un cordon de monede — şi, în picioare, cu ghetele promise, porneşte la drum :

„Acum era singură pe întreg fluviul, oraşul Mavrocordat se vedea departe, mult înapoia malului, ningea liniştit, ea fugea tropăind şi se lăsa apoi să lunece lung pe tălpile ghetelor roşii.

Şi-a scos cordonul şi colierul de monezi imperiale şi le-a aruncat spre mal. O încurcau.

S-a dat pe gheaţă foarte multă vreme pînă a apucat-o frigul. Zăpada îi udase rochia, îi ieşeau aburi din părul roşu, din rochia de purpură, din braţe, din horbota dantelelor [...]

De pe mal o privea *Aram Telguran*, din faţa cafenelei lui. Sus pe mal era o cafenea singuratică pe care Iapa-Roşie, în fuga ei, aproape că nici n-o zărise. Cafeneaua avea ferestrele îndreptate înspre fluviu, iar la ochiurile geamurilor se zăreau colivii cu canari galbeni. Cafeneaua stătea singură şi izolată pe mal într-un colţ îndepărtat al portului amorţit sub zăpadă şi aproape neobservată dinspre oraşul Mavrocordat, iar fumul ieşea din coşurile ei, mirosind dulce şi amar a cafea şi a ceai. *Aram-Nerigriciosul* privea de sus de pe mal la Iapa-Roşie, se închina şi o privea iar cum se dă pe gheaţă, îşi ridica spre cer mîinile lui scurte şi grase din haina creaţă şi tuciurie de astrahan care-i acoperea trupul gros :

O, Doamne, ce împărătească a venit pe gheaţă în faţa cafenelei nefericitului Aram Telguran, care n-a mai văzut o împărătească atît de înaltă şi de sprintenă, în viaţa lui de armean, încă dinainte de Christos, de pe timpul lui Seleucos I Înţeleptul. Aburul nărilor ei de căprioară se face zăpadă în jur, aşa cum herminele se nasc din răsuflarea caldă prin ierni a lacurilor armeneşti Van şi Sevan. Mă închin ţie, împărătească de purpură, vino spre

Scanned with OKEN Scanner

mine sau îngăduie-mi să cobor eu spre tine, ca să mă simt cum mă înalț smerindu-mă și înălțindu-mă o dată cu tine, să nu-ți ajung decît la boturile ghetelor tale de soare și să le sărut umilit, așa cum sărut pulberea pe care calc de cînd m-am născut.

Aram avea o tînguire în glas ca un preot care și-a uitat religia și și-a pierdut biserica. Se închina pe mal, mare și gros, mototolindu-și căciula, chinuindu-și în pumni reverele de blană creață ale hainei de astrahan.

Iapa-Roșie și-a strîns cordonul și colierul de pe unde le aruncase, și-a îmbrăcat haina din piele de bivol și a început să urce malul spre armean.

Nu-i mai era frică de nimeni. Aram era urît, chiar pocit, dar ei nu-i era teamă de fața lui neagră ca tăciunele, de nasul lui coroiat și ochii mari și bulbucați ca cepele, de botul și de buzele lui de iepure, de pîntecul gros și lăsat peste picioare, de părul lui cărunt, aproape alb, care strălucea ca o grămadă de șerpi încolăciți deasupra frunții și la coada sprîncenelor negre și stufoase. [...]

Au intrat în cafenea [...]

Aram a adus cafeaua. Iapa-Roșie a băut-o și apoi a trecut printre niște perdele de catifea «aici trebuie să fie paharele și cestile». Erau curate, dar ea le-a spălat din nou pe toate, din toate galantarele, pahare, cești, căni, tăvi, ibrice de aramă, ceainice de toate culorile, din fier sau din porțelan, linguriței, zaharnicele, farfurioarele pentru dulcețuri moi și limpezi și pentru dulcețuri zaharisite și tulburi.

Vai, cum mă batjocorești sfințindu-mi cafeneaua și cestile numai atingîndu-le — îi zicea Aram tînguindu-se cum obișnuia el să se tînguie în vorbe. Își ținea capul în mîini și-și clătina șerpii părului alb [...]

Cu Aram Telguran, Iapa-Roșie a cunoscut dragostea cum trebuie. Armeanul, și în dragoste, ca și în toate celelalte, spunea din Biblie. El avea credința că dacă unele lucruri principale din viață sînt scrise într-o carte mare sau într-alta, n-are rost să le mai numești și să le bîlbîi prin cuvintele tale nepricepute.«

Scanned with OKEN Scanner

Și aceste lucruri par a se petrece într-un basm, ca și sosirea lui Kesarion la Amnia. Cenușereasa îmbrăcată ca o împărăteasă se dă pe gheață, asemeni unui copil inocent, alergînd, tropăind, rîzînd, pînă o răzbește frigul. A plecat să-și găsească bărbat, după legea lumii ei, dar a întîrziat și n-a mai găsit pe nimeni în lunca unde băieții făceau întreceri de cai și răpeau fetele care le plăceau. De întors ne mai putîndu-se întoarce, s-a lăsat în voia soartei. Trec peste amănunte, care nu ne interesează acum. Iat-o pe Iapa-Roșie ajunsă în dreptul cafenelei lui Aram : mirosurile dulci și amare de ceai ori de cafea îi sugerează o intimitate de care a fost lipsită. Aram e Prințul : unul gros, pocit și bătrîn. Vorbește totuși ca un prinț adevărat, în fraze ceremonioase, pe care le-au folosit probabil, tocindu-le pînă la urzeală, și strămoșii lui, mai arătoși, desigur, decît el, cînd le ieșea în cale o împărăteasă. Fata frumoasă e totdeauna o împărăteasă și ea trebuie ademenită ca miresele din Libanul mitic, cu făgăduieli smerite și ispitiri pline de farmec. Cuvintele lui Aram inspiră încredere Iepei-Roșii. N-are, pentru ea, nici o importanță faptul că, în timp ce vorbește, armeanul își mototolește căciula, își agită mîinile și își chinuie reverele hainei de astrahan ; pentru noi însă, discrepanța dintre cuvintele și gesturile lui Aram constituie un izvor de umor. Cum poate vorbi atît de minunat un om atît de ridicol ? Prinț în cuvinte, Aram e în gesturi un biet om speriat de ce i se întîmplă. El a intuit miracolul : sosirea frumoasei fete ține de miracol. Aram este la înălțime, dar numai pe jumătate. E drept că nici împărăteasa nu e împărătească pînă la capăt. După ce bea cafeaua, în ea se redeșteaptă Cenușereasa, umilita slugă de la aurărie, care se repede să se plătească spălînd ibricele, ceainicele și paharele stăpînului. Ce-i rămîne de făcut acestuia decît să se tînguie, mai departe, de gestul fetei, ca de o batjocură ? Căci Aram e consecvent stilului său politicos și respectuos. Împărăteasa-Cenușereasă ne oferă deci a doua sursă de umor în scena pe care am reprodus-o.

Avem, cu toate acestea, în *Cartea Milionarului*, ca și în *Creanga de aur*, un Prinț și o Împărăteasă. Întîlnirea lor nu mai pare atît rodul destinului, cît al hazardului.

Scanned with OKEN Scanner

Necesitatea lasă locul întîmplării. Nimic tragic nu survine. Din contra, impresia imediată este aceea de comic. Prinţul fiind urît şi bătrîior, Împărăteasa n-a lepădat decît straielele Cenuşeresei, nu şi apucăturile ei. Ceremonia basmului, aşa de vie la Sadoveanu, s-a retras pe insula cuvintelor lui Aram. În rest, viaţa urmează un curs normal. Iapa-Roşie va învăţa, de la armean, alfabetul vieţii şi al cărţii. Se iniţiază cu alte cuvinte în dragoste şi învaţă totodată să scrie şi să citească. Aram nu mai e trimisul şi mediatorul, dar rămîne educatorul inocentei. Între Viaţă şi Carte se stabileşte alt raport decît în *Creanga de aur*, unde nepotrivirea era tragică şi înţelepciunea cărţii, de ordin abstract, metafizic, nu reuşea să explice în întregime existenţa : ştiind dinainte totul, Kesarion nu şi-a bănuit totuşi sentimentul de iubire care, legîndu-l de Maria, îi aducea acesteia, o dată cu condurul, o nefericire mult mai mare decît aceea de a fi soţia înşelată a lui Constantin. În opera lui Sadoveanu există însă şi versiunea comică a neconcordanţei. Să ne amintim că Mitrida, unul din sfetnicii împăratului din *Divanul persian*, povesteşte păţania filosofului care, crezînd că a descoperit toate vicleniile femeilor, le-a scris pe nouă sute optsprezece suluri de pergament — fiecare cuprinzînd zece istorii şi zece poveţe — şi a încărcat sulurile pe şapte asini ca să le ducă la biblioteca din Alexandria. (Nu e greu de ghicit la ce-şi închipuia autorul că va folosi cartea lui.) Pe drum însă nu numai i-a fost dat să asculte o poveste care nu se cuprindea în bibliografia lui, dar a şi fost păcălit de o femeie într-un chip pe care nu l-a putut preveni. Dîndu-şi astfel seama că ştiinţa lui nu face două parale, se hotărăşte să ardă cartea. În romanul lui Ştefan Bănulescu, raportul dintre carte şi viaţă are ceva din amîndouă soluţiile sadoveniene, deşi se deosebeşte şi de una şi de alta. Pe de-o parte, subversiunea basmului este de tipul comic. (Comicul şi ironia se nasc, spune Northrop Frye, de fiecare dată cînd, în proză, un personaj nu e la înălţimea rolului său.) Dar, spre deosebire de scepticismul din povestea lui Mitrida, în destinul eroinei din *Cartea Milionarului*, ştiinţa armeanului în ale vieţii se dovedeşte eficientă şi educaţia Iepei-Roşii dusă cu bine la capăt. Pe de altă parte, Aram, ca şi Ke-

Scanned with OKEN Scanner

sarion, vorbește din Carte, ceea ce poate însemna că și pentru el există un model supraindividual, elaborat de o milenară experiență, care merită deplină încredere : există, la Ștefan Bănulescu, ca și la Sadoveanu, o latură serioasă, ceremonioasă, prin care întîmplările vieții par să urmeze liniile secrete ale unei înțelepciuni cărturărești. Deosebirea constă, iarăși, în felul foarte pragmatic de a se comporta al lui Aram. El nu se oboșește să numească lucrurile în cuvinte proprii, căci are la îndemînă *Cîntarea Cîntărilor*, unde totul a fost spus de mult și mai bine decît ar putea-o el face : însă el nu e religios pătruns, precum Kesarion, de spiritul cărții, ci doar recurge cu abilitate la litera ei. Așa se explică de ce condurul împărătesc, adus în desagi de către Kesarion la Amnia, a fost un factor de nefericire care a transformat basmul naiv într-un melancolic roman pedagogic și filosofic, iar ghetele roșii, pe care, o vreme, fata le-a așteptat să-i crească direct din planta piciorului, o vor purta pe Iapa-Roșie pe un drum diferit în viață, și al cărui loc este într-un cu totul alt fel de roman, în care fabulația cea mai bogată nu poate fi nici o clipă separată de un anumit bun-simț realist și ironic, ca și cum în lumea miturilor s-ar fi strecurat un duh comic.

Episodul ghetelor roșii se găsește în al șaptelea capitol al romanului lui Ștefan Bănulescu sau, spre mai multă preciziune, al întîiului volum, *Cartea de la Metopolis*, singurul apărut pînă acum * dintr-o tetralogie cu titlul general *Cartea Milionarului*. Acest prim volum se deschide cu sosirea la Metopolis a lui Glad, individ ciudat și pus pe căpătuială, care își face apariția în oraș dînd de-a dura înaintea lui o roată, și se încheie cu așteptarea zadarnică a întoarcerii de la Viena a lui Filip Umilitul, teolog de faimă mondială, pe care rudele lui din Dicomesia îl capturează și-l fac pierdut. Între aceste evenimente, eroul principal al romanului este însuși

* Februarie 1982. Celelalte volume anunțate : *Cartea Dicomesiei*, *Sfîrșit la Metopolis* și *Epilog în orașul Mavrocordat*.

orașul Metopolis, cu trecutul și prezentul lui. Așezat pe coline sub care se află cariere de marmură roșie, bîntuit decenii de-a rîndul de reprezentanți ai multor societăți de exploatare, Metopolis moare acum lent, pe măsura epuizării resurselor sale. Odată cu orașul, îmbătrînesc generalul Marosin, omul cel mai celebru al locurilor, parohul poreclit *Viață amărîtă*, femeia paracliser și copiii ei din flori numiți de metopolisieni *Păcatele lumii*, Bazacopol și Havaet, ultimi mohicani ai societăților de odinioară, Glad și Iapa-Roșie, întoarsă la vatră, precum și alții care au trăit mai demult, într-o cronologie marqueziană, ca de exemplu Fibula, aurăreasa, și teribila Gora Seafis, mama ei, sau doctorul Belizarie Belizarie, în fine Milionarul însuși, care și-a consacrat viața scrierii unei cărți despre Metopolis și împrejurimi. Romanul n-are alt subiect decît nesfîrșita colportare a știrilor despre trecutul și prezentul orașului. Pare vădită intenția autorului de a construi o lume, o Yoknapatawpha originală, cu Jefferson-Metopolis în centru, pe care Milionarul are grijă s-o arate, rotindu-și bastonul, fiecărui nou sosit (tot mai puțini de la un timp), ca pe o hartă la scara unu pe unu: „E acolo *Insula Cailor* — i-am zis lui Glad, făcînd semn cu vîrful bastonului înapoia mea, indicînd un loc undeva îndărătul turlei bisericii ortodoxe. *Insula Cailor* începe mult mai departe de aici, înspre sud, cam din dreptul orașului *Mavrocordat* — acolo unde fluviul se desparte în două brațe — și se sfîrșește aici, în partea de nord, din fața *Metopolis-ului*, unde brațele fluviului se unesc din nou. Și după ce se unesc, fluviul se desparte iar în două brațe, formînd în mijlocul lor o altă insulă, *Insula Măcelarilor*, unde fără întrerupere sînt spintecate și sînt sărate sute de oi pentru Turcia și pentru alte locuri ale Orientului unde se mănîncă munți de pilaf. Pe malul de aici ne aflăm noi — *Metopolis*-ul adică, așezat cu casele în amfiteatru pe dealuri. Ca să treci fluviul de la cîmpie încoace, spre *Metopolis*, cel mai bine e să folosești vadurile de la *Cetatea de Lînă*, acolo se înghesuie multă lume, e mult larmă, pe acolo trec și turmele de oi, de capre și cirezile de bivoli. Între *Metopolis* și *Cetatea de Lînă*, în mijlocul fluviului, am zis, se sfîrșește capătul de nord al *Insulei Cailor*. Puterea generalului

Scanned with OKEN Scanner

Marosin înconjoară aproape întreg perimetrul pe care ţi l-am descris, cuprinzînd ferme, grădinării. Puterea lui cuprinde şi pe negustorii de piei din *Cetatea de Lînă*, vasalii lui, ca să zic aşa, ca şi pe crescătorii de cai din *Dicomesia*, independenţi de el numai cînd merg călare şi uită în galop de ei înşişi, după cum în puterea lui stau şi păstorii de oi şi de bivoliţe, patronii cu picioarele goale de postăvării şi mori de piuă, apoi nenumăraţi plugari, podari, barcagii, căpitani de şeici şi de pontoane, paznici de vaduri şi aşa mai departe. Toţi ştiu că deasupra lor se află Generalul Marosin, iar generalul singur ştie, şi în afara lui doar eu, că el e un fel de prizonier al rudelor sale care stăpînesc şi macină tot.“ Glad, căruia i se prezintă locurile, e un fel de Snopes iar Marosin un fel de Sartoris. Ca şi Faulkner, Ştefan Bănulescu pretinde propriile titluri de proprietate imaginară asupra unei lumi crepusculare şi închise în cercul puterii lui magice.

E o lume pe jumătate mitică, în sensul oarecum special că la Metopolis miturile se nasc spontan şi zilnic. Cea mai neînsemnată împrejurare sau personaj au povestea lor care a înghiţit realitatea, făcînd cu neputinţă separarea adevărului aşa-zicînd istoric de fanteziile concrescute. E mai puţin însă o lume de poveste decît una de poveşti. Imaginaţia este tot ce a rămas mai bun metopolisienilor după ce a secătuit marmura de sub oraş. Hinterlandul mitic al romanului lui Ştefan Bănulescu nu ne arată, pe de altă parte, o lume primitivă, pe cale să se desprindă din magia legendelor, a basmelor, a vîrstei de aur — aşa cum era aceea din romanele istorice ale lui Sadoveanu — dar, *din contra*, o lume modernă (sîntem în plin secol XX) pe cale să fie absorbită de propriile legende, să se scufunde tot mai adînc în miturile pe care le produce din belşug, ca unică activitate economică, fantezia maliţioasă a locuitorilor. Modernitatea îşi naşte fabulele prodigioase. În acest sens, sarcina Milionarului, cînd îşi scrie cronica, rezidă într-o cernere permanentă a faptelor şi a versiunilor despre ele. Tema vieţii şi tema cărţii sînt deci asemănătoare : o viaţă care reintră necontenit în legendă, o cronică alunecînd necontenit în ficţiune. În legătură cu aceasta, Milionarul spune la un moment dat :

Scanned with OKEN Scanner

„Procopius din Cesareea a fost un copil cu poveştile lui orbite de patimă din *Istoria Secretă*, unde-i blamează pe Iustinian şi Teodora. Dacă ar fi scris, văzînd lucrurile prin ochii Iepei-Roşii, *ar fi făcut rost de o ceaţă foarte necesară* unei cărţi care putea să devină celebră nu numai printre specialişti". Să devină adică un roman : ceaţa necesară de care cronicarul ar trebui să facă rost este o metaforă pentru patina aceasta pusă pe modernitatea vieţii unui oraş al secolului XX, încît totul să pară a ţine de mitologice timpuri. Este aici o reţetă pe care ar fi găsit-o cel puţin paradoxală un romancier realist : nu cum să creezi impresia de adevăr istoric sau de verosimilitate, ci cum s-o creezi pe aceea contrară de fabulaţie şi de basm. Originalitatea romanului lui Ştefan Bănulescu ţine, înainte de orice, de reţeta aceasta extraordinară, pe care e cazul s-o analizăm mai îndeaproape.

Există trei mijloace prin care autorul *Cărţii Milionarului* produce ceaţa mitică : o anume întrebuinţare dată numelor (de locuri şi de persoane) ; crearea unui spaţiu circular ; viziunea lumii reale ca labirint.

Să le luăm pe rînd. Într-una din *Scrisorile provinciale* Ştefan Bănulescu notează : „Anton Pann face din proverb chip şi spectacol. Mişcarea produsă de artist în nervul cuvîntului şi proverbului pentru a le întrupa în fiinţă, ne pune în faţă un procedeu, un fenomen de creaţie foarte rar întîlnit în literaturile lumii. Eliberîndu-se din coaja străveche a proverbului, destinul sau caracterul inclus în el odată descătuşate îşi redescoperă repede sub soare un chip în carne şi oase şi *îşi începe spectacolul existenţei în comedia la zi a epocii în care a nimerit*, bea şi mănîncă, se însoară şi trăieşte mizeriile căsniciei, intră slugă sau devine stăpîn, merge la tîrg pe jos sau călare pe măgar, vinde şi cumpără, e înşelat şi înşeală, face strîmbătăţi sau îşi caută dreptatea, cu mare lucru nealegîndu-se pînă la urmă, decît cu o fărîmă de minte în locul celei multe cheltuite, reîntorcîndu-se de obicei în final, cu o şiretenie în plus, să se odihnească tot într-un proverb, dar într-altul, mai neliniştitor şi cu usturimi mai tari decît proverbul din care plecase şi se întrupase la început. (Sau, revenind în final, din peripeţiile şi păţaniile suferite, mai încurcat în sine decît plecase,

Scanned with OKEN Scanner

nu-l mai încape şi nu-l mai primeşte nici un proverb, sare din proverb în proverb, ca într-un apocalips bîntuit de beţia cuvintelor înţelepte)." Dincolo de frumoasa definire a artei lui Anton Pann, să reţinem procedeul care constă în a deştepta, cu ajutorul cine ştie cărui beţigaş fermecat, sufletul pitit în cuvinte, în proverbe, în nume. Nume de locuri, nume de oameni, nume de societăţi şi de firme, nume de tot felul. Deja în nuvela *Vară şi viscol* puteam remarca modul original de a folosi onomastica spre a pătrunde, ca printr-o poartă, într-un univers imaginar. Personajele erau strigate pe nume iar numele erau porecle sugerate de locuri : „Te cheamă ca pe plopii de la cotul Dunării de jos : plopii lui Tobol". Şi în *Cartea Milionarului* începutul oamenilor şi al lucrurilor pare a sta în numele lor, ca într-o „vreme a cuvintelor". Primind pe Glad, la Metopolis, Milionarul, ca un bun maestru de ceremonii, nu uită să-i vorbească despre nume şi porecle : „Mi se spune *Milionarul* şi e singura poreclă de aici din Metopolis care nu e scîrboasă. În rest, toate, insulte grosolane, metopolisienii au un gust străvechi pentru răutatea poreclelor, oamenii trăiesc şi se mişcă înfieraţi fiecare cu cîte o poreclă. Tu, străinule, caută din primele zile să capeţi o poreclă cît mai puţin blestemată, să zicem *Roată-Strîmbă* sau *Roată-Rece,* altfel, dacă rămîi aici şi capeţi una mai rea, eşti condamnat să fii socotit şi batjocorit înzecit după răutatea poreclei". Numele determină, prin urmare, realitatea. Puţine personaje din roman n-au porecle, scăpînd acestui mijloc proverbial de identificare. (Porecla fiind un proverb onomastic). Toate stau în puterea numelor lor de împrumut, toate locuiesc în porecle. Numele propriu-zise fiind doar funcţionale, poreclele sînt definitorii şi leagă pe om, cu otgoane puternice, de orizontul imaginaţiei populare. Acelaşi lucru îl observăm şi în cazul numelor de locuri : toponimia dă naştere topografiei. Treptat, din nume de locuri se constituie geografia Metopolisului ori a Dicomesiei. Unele din aceste toponimice sînt tot nişte porecle : *Piciorul Neamţului* e un cot al Dunării unde o crîşmăriţă mai mult zurlie decît nurlie a azvîrlit proteza unui neamţ care nu se mai da dus din crîşma ei. Povestitorii (Milionarul, generalul Marosin)

Scanned with OKEN Scanner

nu procedează altfel decît personajele : şi pentru ei, realitatea înconjurătoare începe de la poreclă. În scena în care Milionarul prezintă lui Glad perimetrul puterii generalului, avem aceeaşi dublă identificare, geografică şi nominală, a universului imaginar. La Metopolis, miturile şi legendele ies din nume ca duhurile pădurii din scorburi.

În acest univers soseşte într-o bună zi un om cu o roată : „A venit în localitatea Metopolis, într-o zi de iulie pe la amiază, un om uscat şi înalt, în pantaloni roşcaţi şi cămaşă în romburi cenuşii fără guler, avea gîtul lung, capul mic cu păr blond încîlcit, acoperit cu o şapcă decolorată, cu cozorocul tras peste ochi. Omul înainta pe şosea dînd de-a dura o roată de căruţă". Aşa începe de fapt romanul. Iar roata nu e mai puţin importantă ca prim utilaj pentru viitoarea fabrică de lumînări a lui Glad decît ca simbol pentru Metopolis. Totul se petrece aici în cerc. Universul înfăţişat de romancier este circular, ca şi destinele personajelor. Sub semnul roţii aduse cu sine de Glad, în cea dintîi pagină a romanului stau toate în oraşul muribund, care, trăind din amintiri, se întoarce în fond mereu spre origine. Toate personajele principale pleacă (au plecat cîndva) în lumea largă, ca să revină la sfîrşit la matcă : Filip Umilitul, Iapa-Roşie, Fibula, Marosin, Milionarul însuşi ; pînă şi hainele în care e îmbrăcat Glad (pantalonii roşcaţi, cămaşa în romburi, şapca decolorată) au fost trimise de Milionar în Marmaţia şi au călătorit înapoi la Metopolis ; amintirile unora le repetă pe ale altora, ca şi cum aceleaşi întîmplări s-ar fi petrecut de mai multe ori ; poveştile lor confundă începutul cu sfîrşitul. Roata e un simbol pentru o lume mitică, al cărei timp e unul de repetiţie permanentă. O lume închisă, rotundă, în care destinele se mişcă în cerc. Nu numai destinele şi evenimentele : povestirea lor este de asemenea circulară. Povestirile Milionarului ori ale generalului Marosin tind să revină, ca oraşul însuşi, la origine.

Al treilea aspect este forma de labirint. Milionarul, care are o casă pe vîrful unui deal şi coboară spre oraş cu ajutorul unei drezine (Urmuz, Urmuz !), priveşte de fiecare dată cu acelaşi sentiment peisajul aşternut la pi-

Scanned with OKEN Scanner

cioarele lui : „
că domin *Met*
L-am privit și
frica stăpînită
tura aceea de
strîmte și înto
cine știe spre
dar nu se răs
absurd în fluv
către vîrfurile
Spațiul circula
comesia închi
toată lumea. N
trivă o închisc
capturat de ru
ducul Andrei N
pe invulnerabi
Gora Serafis î
anii (adică pro
după o tocme
sînt afacerile
sin, prizonier
parcelat ferme
pol sau Havae
să nu mai vor
galeriile de sub
marmură roșie
boară cu drezir
urbe este tean
de istoria pe ca
Metopolis sînt
un eveniment
Nu se știe nic
Ultimul labirin
poveste poate
o biografie a u
ale eroilor uita
sta să demeleze
ar remarca le
încurcarea firel

Scanned with OKEN Scanner

Ne întîlnim, aşadar, cu o atitudine complet diferită de aceea a autorilor de fresce realiste şi chiar, de la un punct înainte, de a lui Faulkner, la care mitizarea universului social e puternică. Credibilitatea universului social şi psihologic se bazează, — în *Somnul Vameşului* al lui Bujor Nedelcovici, în proiectata cronică a familiei Dunca risipită în cîteva din romanele lui Alexandru Ivasiuc, şi chiar în *Istoriile* lui Mircea Ciobanu, de o remarcabilă forţă artistică, — pe configurarea unui domeniu verosimil istoriceşte, pe o autenticitate aproape documentară. Aceşti romancieri sînt atenţi să-şi garanteze proprietăţile imaginare prin acte în regulă. Ştefan Bănulescu merge într-o direcţie opusă. Pe un plan mult mai restrîns, doar Eugen Uricaru mai face un lucru asemănător, în *Vladia*. Nu mai e vorba la el de a spori dovezile de verosimil, de „realism", de istoricitate reală, ci tocmai dimpotrivă de a elibera fantezia epică de constrîngerea lor. Sigur că putem depista (operaţia s-a făcut) chiar şi elementele probabil autobiografice din *Cartea Milionarului* (om de la Dunăre, autorul a pornit de la amintirea cîmpiei şi fluviului şi de la aliajul specific de orient şi de occident, de contemplativitate şi de pragmatism negustoresc, de la viziunea unui mic Bizanţ autohton). Dar aceasta n-are nici o importanţă într-o cronică în care credibilitatea e de tip fantast şi fabulos. Alejo Carpentier a numit procedeul „realism miraculos" iar Márquez l-a folosit, cu succes mondial, în *Un veac de singurătate*. Un personaj din *Concertul baroc* al lui Alejo Carpentier spune la adresa europenilor (el fiind sosit din Mexic) : „Viaţa noastră pare poveste oamenilor de aici pentru că au pierdut simţul fantasticului". Iar un european îi răspunde : „În America totul e fantasmagorie : povestiri cu Eldorado şi Potosì, oraşe fantomă, bureţi care vorbesc, berbeci cu lînă roşie, Amazoane fără o ţîţă şi Orejoni care mănîncă iezuiţi..." (traducere Dan Munteanu). Un Eldorado este în acest sens, Metopolisul lui Ştefan Bănulescu şi din el nu lipsesc animalele fantastice, bisericile pe roate, Constantin Pierdutul, analfabet genial care redescoperă aritmetica trăind singur pe o insulă care seamănă cu

Scanned with OKEN Scanner

un paradis al cailor, Kiva-Cea-Mare şi bivolii ei, aurăria cu Fibula şi Guldena, bătrînele care-şi vînd negustorilor anii şi, mai ales, Polider, minunatul croitor Polider. „Milionarule, tu ai văzut cum trebuie şi vei arăta şi altora în Cartea ta, Metopolis-ul, Insula Cailor, Dicomesia, Mavrocordat-ul, drumul fetelor pe gheaţa fluviului spre lunca alergărilor de cai şi cîte altele“, spune generalul Marosin, adăugînd : „Dar să nu dai uitării Cetatea de Lînă. Iar din Cetatea de Lînă să nu-l uiţi mai ales pe Polider, croitorul-demiurg al Dicomesiei şi al negustorilor din Cetate, cunoscut în acest mare colţ de lume pentru felul cum croieşte şi coase pantalonii groşi de dimie şi pentru felul său nemaipomenit cum însoţeşte croiala şi lucratul pantalonilor cu poveşti minunate, pline de idei morale şi mîntuitoare pentru fiecare client în parte“. *Cartea Milionarului* este în fond o carte cu poveşti.

Poveşti găseam, nenumărate, şi în nuvelele lui Ştefan Bănulescu, de la aceea aproape biblică, pe tema potopului, intitulată *Mistreţii erau blînzi,* la acelea pline de savoare ironică din *Un alt colonel Chabert.* Atîtea din povestirile puse de autor în gura personajelor seamănă apoi, cu nişte basme. Capodopera genului rămîne *Dropia.* Un personaj de aici spune : „Mi se pare că se trag dintr-un basm cuvintele astea : *neamul lui Dănilă* — zise străinul, cam în dunga gurii, simţindu-l pe Miron că măsoară lucrurile cu basmul ca să poată umple noaptea şi iarba mai pe potrivă“. Miron ţine loc de Şeherazadă, în timpul lungului drum, prin iarba crescută pînă sub burta cailor, pe care Corbu, Străinul, Spionul Mariei Tereza (porecle !) îl fac spre locul numit *La dropie* (tot poreclă). Iar istorisirile lui, despre o fată ţinută ascunsă de un ţăran zgîrcit şi cîinos, despre o alta care, după o noapte de dragoste, se preface în babă, ce sînt istorisirile lui dacă nu nişte basme, pline, e drept, de elemente de viaţă ţărănească reală ? Naratorul *măsoară însă aceste lucruri reale cu basmul,* cum spune splendid Bănulescu. Nu e aceasta o cheie pentru romanul lui ? În *Mistreţii erau blînzi,* nu identificăm încă nici o voce de narator : nuvela cu care a debutat Ştefan Bănulescu

Scanned with OKEN Scanner

adoptă o manieră desăvîrşit impersonală de narare. Primii povestitori apar totuşi aici, şi ei sînt două femei, Fenia şi Vica. Reapar în nuvelele care urmează, din ce în ce mai numeroşi şi mai stăpîni pe arta lor. Ceea ce a părut sadovenian la tînărul Bănulescu au fost tocmai aceste povestiri în povestire. Însă trebuie să distingem o evoluţie. Primii povestitori (Fenia, Vica, Miron) participă în mod evident la lumea pe care o povestesc ; se confruntă cu viaţa, nu cu imaginaţia proprie, căci misterul este, pentru ei, aproape exclusiv acela al existenţei ; iar dacă avem mai multe versiuni, acestea aparţin faptelor povestite, nu perspectivei asupra lor. În aceste condiţii povestirea îşi revelă în chip nemijlocit natura mitică : pătrundem într-o lume elementară şi miraculoasă, prin intermediul unor povestiri care sînt în fond mesagerii ei mitici. Ulterior, în *Masa cu oglinzi,* în *Vieţi provizorii* şi îndeosebi în cîteva din *Scrisorile provinciale,* distanţa dintre povestitori şi evenimentele povestite creşte considerabil. Nu numai par să facă parte din lumi diferite, dar îşi joacă reciproc feste. Cel mai bun exemplu îl constituie nuvela intitulată *Un alt colonel Chabert,* care, pornind de la micul roman al lui Balzac, dezvoltă mai multe versiuni ale acelaşi subiect : „un om care-şi pierde locul şi timpul existenţei". Este o piesă de virtuozitate. Povestitorii nu se preocupă cu adevărat de misterul vieţii unui om pe care cei din jur nu-l mai recunosc, într-o bună zi, ca şi cum n-ar mai fi el, deşi dau în schimb mari onoruri memoriei lui, ca şi cum ar fi pierit acoperit de glorie : îi interesează mult mai mult diversitatea de modalităţi în care lucrurile se pot povesti sau, mai bine zis, refuză să se lase povestite. Efectul este un comic subtil : realitatea însăşi (ascultătoare cîndva, supusă, docilă, chiar dacă enigmatică şi înecată în ceaţa mitului) pare să devină deodată refractară, rebelă şi ironică.

Povestitorul care are deplină conştiinţă a acestei ironii a realităţii este Milionarul. *Cartea Milionarului* diferă, de aceea, de toate nuvelele anterioare. Mulţi comentatori au remarcat ironia din roman şi chiar amestecul de expresivităţi — seriosul şi comicul — încît s-a putut

Scanned with OKEN Scanner

vorbi de o „apologie ironică". Specia indică destul de bine nuanța stilistică. Dintre toți, Cornel Regman a mers cel mai departe. Într-un articol foarte interesant republicat în *Explorări în actualitatea imediată*, el susține că, în *Cartea Milionarului*, „primul nivel este desigur cel parodic și comic". Poate fi așa sau nu (volumele următoare, de vor fi scrise vreodată, ne vor clarifica), important e să explicăm lucrurile. Nimeni n-a încercat s-o facă. Explicația e legată de creșterea distanței dintre povestitori și evenimentele povestite ; și implicit de conștiința pe care povestitorii (Milionarul îndeosebi, dar și generalul Marosin) o dobîndesc și de felul cum o folosesc. Sub acest raport, *Cartea Milionarului* sintetizează cele două experiențe anterioare existente separat în nuvele : ceremonia povestirii și transformarea ei într-un act de ironică virtuozitate. Stilistic, romanul constă într-o perfidă ironizare a capacității fabulatorii de care dau dovadă personajele, între care trebuie neapărat numărați Milionarul și generalul Marosin. Nu întîmplător această capacitate începe de la atribuirea unor porecle : formă malițioasă a invenției. Performanța autorului este de a încerca în același timp ambele tăișuri ale cuțitului : căci *Cartea Milionarului* face deopotrivă dovada necesității invenției romanești și dovada sterilității ei ; nu numai se slujește de „ceața" care întoarce o lume modernă în indeterminarea vremurilor mitice, dar se slujește *conștient*, ca un tehnician de platou cinematografic de reflectoarele lui, ceea ce echivalează cu risipirea mirajului. Pe scurt, mitificarea recurge la lumina crudă a ironiei : rezultatul este o utopie burlescă (deși nu satirică și deloc argheziană), un basm parodic și în definitiv un roman comic.

Ceremonialul povestirii este, dealtfel, exploatat în toate resursele lui umoristice. Ștafeta povestitorilor nu mai seamănă cu aceea, serioasă, din *Hanu Ancuței*, la fel cum basmul nu mai este acela înduioșător-tragic din *Creanga de aur*. Generalul Marosin istorisește, de exemplu, tocmeala uluitoare a Gorei Serafis cu negustorul și, la un moment dat, se oprește brusc din povestit : „El însuși a explicat *de ce și-a întrerupt vorbirea*", notează Milionarul, care ascultă, subliniind partea a doua a fra-

Scanned with OKEN Scanner

zei ca să atragă atenţia asupra ei. Suspens ! Sîntem ţinuţi în nedumerire. După o tăcere, generalul ne salvează : „Întîmplările care urmează în povestea pe care eu am oprit-o aici (să observăm repetarea voit pisăloagă a referinţei la întrerupere — n.n.) suferă de violenţă şi vulgaritate — nu numai din pricina Gorei, dar şi a unui timp vechi neţesălat, cu noroi în coamă şi pe copite (referinţă ironică, dar care introduce „ceaţa“ necesară în evenimente — n.n.). *Aşa ceva nu poate povesti un General.* Ca să aflam exact ce i s-a întîmplat mai departe Gorei ar trebui talentul de povestitor al unui plutonier. *Să vină plutonierul.*“ Şi plutonierul vine, umple golul, iar apoi, „încheind capitolul care i se încredinţase“, pleacă „la fel de tăcut şi liniştit cum venise“. Deriziunea protocolului narativ este evidentă. Povestitorilor li se distribuie sarcini conforme cu gradul lor militar. Umorul provine din conflictul dintre respectarea meticuloasă a aparenţei de seriozitate a actului povestirii şi referinţa echivocă menită a-l pune în dubiu. Alteori el este rodul excesului intenţionat. Generalul Marosin relatează pe multe pagini istoria lui Filip, pînă la călătoria lui în Dicomesia şi dispariţie. Relatarea e un veritabil delir interpretativ : Marosin nu doar colportează ştirile, dar se dedă la o cazuistică infinită, explicînd fiecare element din atîtea puncte de vedere cîte sînt posibile. Rezultatul este că motivaţia psihologică devine inextricabilă iar firele epice se încîlcesc definitiv. E, deci, un joc, care ne arată forţa povestirii de a produce confuzie : sau ceaţă. În aceeaşi ordine de idei, să amintesc şi faptul că ar merita să fie studiate titlurile şi subtitlurile capitolelor, care conţin un fel de rezumat hazliu (şi adesea înşelător) al subiectului : autorul adoptă aceeaşi atitudine ca şi personajele lui cînd povestesc şi anume întrebuinţează un protocol foarte în spiritul maeştrilor de odinioară ai romanului, de la Cervantes la Sterne.

Ne aflăm pe pragul parodiei. Parodia constituie un izvor important de comic în *Cartea Milionarului*. Andrei Mortu este un haiduc faimos în Dicomesia şi mai departe, pe care nimeni nu l-a putut prinde şi care, de patru ori dat mort, a continuat să prade, vieţuind într-un loc mlăştinos din *Insula Cailor*, unde nu duce nici

Scanned with OKEN Scanner

o potecă, în afara aceleia labirintice, doar hoţului ştiută, formată din carapace de broască ţestoasă. Pe aceste carapace, îşi tîrăşte brigandul un ciot de picior. Căci e bătrîn şi epuizat, cînd îl întîlneşte Constantin Pierdutul. Portretul e ilar-urmuzian : „Chipul viteaz şi lipsit de moarte al lui Andrei — lăudat în cîntecele cunoscute în Dicomesia şi răspîndite pînă spre Bulgaria, Serbia şi chiar Turcia — arăta jalnic. Ca să-şi ducă mîna la gură Andrei trebuia s-o împingă cu cealaltă, iar ca să se ridice din iarbă folosea un băţ cu cîrlig pe care-l agăţa de salcia sau de plopul cel mai apropiat.“ Comic este războiul care izbucneşte între Andrei Mortu şi dicomesieni. Brigandul l-a încoronat pe Constantin Pierdutul rege al *Insulei Cailor*, punîndu-i o coroană de crenguţe de salcîm pe cap, şi l-a adăpostit în Palatul de Papură cînd dicomesienii au dat foc insulei. Urmuzianismul e prezent în multe detalii : „În momentul sosirii la palat, Andrei Mortu îşi cioplea un picior de rezervă din lemn de plop. Insula e complet înconjurată. Mlaştinile sînt stropite cu furtunuri de petrol şi incendiate în flăcări mari. Andrei Mortu îl sfătuieşte pe Constantin Pierdutul să ceară soli de pace : «Măria Ta, războiul e pierdut, forţele sînt total inegale». Constantin nu ia în seamă vorbele deşănţate ale brigandului.“ În acelaşi spirit, continuarea ostilităţilor e descrisă cu inconsecvenţe logice deliberate şi presărată cu absurdităţi. Andrei îl predă pe rege dicomesienilor, „în schimbul a cîteva zeci de cartuşe de vînătoare“, printr-un interpus, care, la rîndu-i, îl dă pe hoţ pe mîna jandarmilor : „Andrei Mortu moare *definitiv* în drum spre ocnă. *Cîntecele despre vitejia lui şi le făcea singur*. S-a dovedit asta după aceea. Plătea lăutarilor să le răspîndească, dar în aşa fel încît povestea cîntată să se creadă că vine din cu totul alte părţi decît dinspre *Insula Cailor* şi dinspre *Palatul de Papură*. Nici cîntecul de sfîrşit n-ar fi fost făcut de altcineva decît tot de Andrei.“ Parodia e făţişă. Un destin demn de Turnavitu, cel ajuns ventilator de cafenea, are Constantin Pierdutul, care, făcut scăpat după războiul cu dicomesienii, ajunge în cafeneaua Iepei-Roşii de la Metopolis, unde, dat fiind geniul lui la matematici şi în

Scanned with OKEN Scanner

pofida faptului că îl dusese la dureri mari de cap și la nebunie, este folosit o vreme ca mașină de calculat.

În sfîrșit, nu doar felul de a povesti e parodiat în scopuri comice, dar substanța epică însăși formează obiect de deriziune parodică : epicul, aparent bogat și variat, este în fond neînsemnat. Putem vorbi de simularea epicității. Dintre evenimentele povestite, o bună parte sînt absolut derizorii, deși relatate pe tonul cel mai serios cu putință și cu o mulțime de amănunte. Instalația de fabricat lumînări a lui Glad e amănunțită astfel pe o pagină, fără alt folos decît acela umoristic. Alteori, o întîmplare determină un lanț de consecințe neprevăzute și acțiunea crește catastrofic, în *boule de neige,* ia proporții, pentru ca, în final, tensiunea să cadă brusc printr-o clarificare ironică. Femeia-paracliser se închide pe neașteptate în turnul bisericii, luînd cu sine doar pîine și apă, ca să-și ispășească, se crede, multele păcate, așa cum vechii creștini se urcau pe stîlpi sau se refugiau în deșert ca să înfrunte ispitele. Fără bătaia clopotelor, sărbătorile metopolisiene sînt însă compromise. Întreg orașul se adună sub zidurile bisericii în tentativa de a o smulge pe femeie din hotărîrea ei. Zadarnic. Sînt aduși *Păcatele lumii,* copiii ei din flori, ca să o impresioneze. Tot zadarnic. Oamenii își amintesc cu nostalgie de epoca în care femeia trăgea clopotele în cadența dictată de umplerea borcanelor cu murături (căci, femeie, făcea și gospodărie în orele slujbei) : bang, pauză necesară umplerii unui borcan, bang, bang, pauză, bang, și apoi din nou, în serii similare. Pînă la urmă se află că femeia trăsese un pui de somn (de vreo cîteva luni) în turn și, trezită, iat-o, se întinde bine, apoi întreabă cît e ceasul și începe să se vaite că a întîrziat tragerea clopotelor. Ispășirea e ridiculizată ca și păcatul. Acest similiepic transformă unele pagini din roman într-un fel de epopee eroi-comică.

Mitul, abia instalat prin procedeele pe care le-am enumerat (numele, roata și labirintul), este, astfel, ciuruit pe dinăuntru întocmai ca dealurile de la Metopolis de galeriile carierelor de marmură. Ne mișcăm în definitiv într-o lume de forme fără fond. N-am invocat întîmplător pe Urmuz. Există în acest univers eroic și

Scanned with OKEN Scanner

comic deopotrivă, legendar și modern, o constantă placare a mecanicului pe viu. Bazacopol vrea să cointereseze statul în vînzările-cumpărările de bătrîne și prezintă generalului Marosin un proiect minuțios. Felul grav și contabilicesc de a îmbrăca o farsă reapare în aventura lui Filip Umilitul, trecut de dicomesieni dintr-o mînă într-alta, sechestrat, încuiat, ascuns vederii, ca un obiect de valoare, pînă ce i se pierde definitiv urma, asemeni tablourilor furate și intrate pe mîna unor proprietari de galerii tainice. Însăși lumea, situată *la porțile orientului*, pe care o conține romanul lui Ștefan Bănulescu, se pretează la acest mod de descriere. E o lume de țărani-negustori, un capitalism mitic, în care pînă și legendele nu vorbesc decît de aur și de bani (aurăria Fibulei în care se topesc monede vechi), comori (precum aceea descoperită de Kiva-Cea-Mare), războaie de posesiune, acaparări (Filip), tocmeli, vînzări-cumpărări (de ani), „societăți și abandonuri" financiare, proprietăți funciare și imobile, negoț pe uscat și pe apă etc. Sub raport național, este o lume eterogenă (români, turci, greci, tătari, slavi), cu pretenția de a fi jucat cîndva un rol de seamă în imperiul bizantin (același în istoria căruia era specialist Filip, „un imperiu artificial și demult dispărut și care nu mai poate aduce averi"). Cînd Havaet descoperă o piesă de teatru despre Bizanț, compusă de un pensionar din Metopolis, oficialitatea refuză viza de punere în scenă pînă ce personajul cel mai important din text, un general bizantin, nu capătă origine metopolisiană. *Feeria bizantină* ne rămîne necunoscută dincolo de *sumarul* ei : o piesă istorică ce se vrea foarte serioasă, dar, în fond, învederînd cel mai desăvîrșit comic. Ea conține însă, ca într-o emblemă, întregul roman al lui Ștefan Bănulescu, cu mitologia lui semiburlescă și parodică.

Scanned with OKEN Scanner

OAMENI ŞI CÎINI

„Va să zică plecaseră oamenii la vînătoare. Ce să vîneze, nu ştiam şi nici nu mă interesa. La o vînătoare vînătoarea în sine contează, jură vînătorii, şi ce cade sub puşcă e mai fără semnificaţie. Plăcerea de a vîna e totul, am aflat eu mai tîrziu. Plăcerea lor n-o puteam cunoaşte, acolo, pe cîmp sau în pădure unde plecaseră să caute lupi sau vulpi sau Dumnezeu ştie ce. Dar eu le văzusem pe faţă plăcerea cu care îşi duceau cîinii de zgardă. Mai mult decît puşca, moartă, la spinare, ca un par, cîinele dolofan ori cu botul lung, ori cu picioarele cît răşchitoarele, era mîndria stăpînului. Ţeavălungă îşi botezase dulăul : Cezar. Belivacă : Mussolini. Ciocănelea şi-l botezase Franz Iosif. Mîncînd, îmi aminteam toţi cîinii care ieşiseră din sat : Napoleon, Petru, Filip, Hitler, Vasile, Henric, Rex (al lui Crăişoru cel mare), Leopold, Richard (al Crăişorului cel mic), Iosif, Alexandru... Ştiam de la Lereu că la noi în sat toţi cîinii purtau nume de regi sau de împăraţi. Şi îmi venea să rîd, mîncînd, amintindu-mi cum vînătorii treceau ţanţoşi ca nişte copii, graşi că puteau să comande unor javre cu nume de regi. Măcar aşa poate ei se simţeau deasupra istoriei, mi-am reamintit eu mai tîrziu scena, mai grozavă decît nişte cîini cu nume fudule pe care ei puteau să-i iubească şi să le mîngîie părul, ori să-i asmută după iepuri sau vulpi, ori pur şi simplu să-i poată omorî, la nevoie. N-am să uit că în mijlocul vînătorilor se afla, singurul călare,

Gălătioan, cel care se mutase de cîţiva ani la Cîmpuleţ. Numai el n-avea cîine şi tocmai din cauza asta mi s-a părut că el era mai fălos decît toţi vînătorii, cel puţin aşa avea o lumină în ochi : ca şi cum toţi vînătorii ar fi fost cîinii săi.

Spre seară s-au înapoiat gălăgioşi, plini de praf şi cam beţi, fără cîini. Le dăduseră drumul să vină acasă din clipa cînd se aşezaseră în marginea pădurii la mîncare şi la băutură, în jurul lupului împuşcat. Cîinii nu se rătăciseră. Le ieşeau acum în drum stăpînilor, linguşindu-se. Gălătioan mergea şi el pe jos, şi pe cal, în locul unde stătuse de dimineaţă în şa, pus de-a douălea, se bălăbănea lupul, mort, cu limba scoasă şi cu picioarele moi, ca din cîrpe. Ţeavălungă îi dădu lui Cezar un picior scurt în burtă să intre în curte, şi Ostrogotu, la fel, căţelei sale Cezara. Şi cînd toţi rîdeau de schelălăitul unui dulău flocos şi uriaş cît un lup cum era Cezar, văzură — şi văzui şi eu, de la poartă — pe Franz Iosif al lui Ciocănelea venind spre cal ca un orb, gata să-i intre sub picioare. Ciocănelea îi dădu şi el un picior între coaste şi Franz Iosif căzu pe noadă, dar se ridică imediat, ca şi cum nici nu băgase de seamă că-l bătuse stăpînul său şi îşi continuă drumul spre cal, ca beat. Ciocănelea îl izbi din nou şi atunci fu clar că Franz Iosif nici nu simţise prima lovitură, deoarece n-o simţi nici pe-a doua, ceea ce însemna că era atît de beat încît nu mai putea simţi durerea.

— Ce i-ai dat, mă, să bea ?

— Eu, pe dracu... Poate copiii acasă şi-au bătut joc de el şi i-au băgat ţuică pe gît...

— Miroase-l, poate duhneşte a vin...

Ciocănelea îl strigă şi Franz Iosif nu-i răspunse : îşi frecă doar botul, din mers, de pămîntul drumului, prăfuindu-se. Şi toţi începură să rîdă în hohote, mai ales cînd animalul, parcă pus să le facă pe plac, îşi şterse botul cu laba. Vînătorii se strînseră în jurul lui şi cum erau beţi îl luară în braţe şi-l mirosiră pe la bot şi toţi strigară că pute a butoi. Toţi îl împinseră, apoi, ca pe o minge, de la unul la altul cu picioarele, fără să-l lovească, murind de rîs. Şi cîinele de atîta tăvăleală prin praf stătea cu coada între picioare şi cînd lătra lătra răguşit

Scanned with OKEN Scanner

de țuică, cu vocea schimbată, și căuta parcă în joacă să muște, și n-avea putere. Lătratul lui îi făcu pe oameni să se țină cu mîinile de burtă de atîta rîs. Și atunci îl văzui pe Lereu apropiindu-se de cîine și strigînd :

— Stați, mă nebunilor, nu vedeți că e turbat ? !

— Cum să fie cîinele meu turbat, găroiule, se răsti Ciocănelea la el. E beat, rîse el.

— E turbat, nu vedeți că-i curg bale din gură și are ochii roșii ?

Toți îl priviră pe Franz Iosif dîndu-se un pas înapoi și nu mai rîseră. Și se feriră cînd cîinele se ridică din praf ca un bolovan și vru să-și continue drumul — și auzii cum se încarcă armele și parcă deodată răsunară toate puștile și cîinele muri fără să audă nimic : căzu cu picioarele în sus, izbit, răsturnat de alice, fără să-l doară."

Acest puternic pasaj face din romanul *Vînătoarea regală* al lui D. R. Popescu, apărut în 1973, al treilea dintr-un foarte inegal ciclu epic, inaugurat cu *F* în 1969, continuat cu *Cei doi din dreptul Țebei* în 1973, *O bere pentru calul meu* în 1974 și *Împăratul norilor* în 1976, și probabil încheiat cu *Ploile de dincolo de vreme* în același an. După cum ne putem da seama, pasajul este perfect inteligibil, chiar și dacă-l scoatem din context. Romanele ciclului se compun, dealtfel, din narațiuni relativ independente, între care se stabilește mai degrabă o legătură de atmosferă (oameni și locuri) decît de subiect. Subiectul este dezlînat și haotic. S-a observat, de exemplu, că, sub raport temporal, acțiunea propriu-zisă din cele șase romane este cuprinsă între episodul secund din *F*, intitulat *Boul și vaca*, și episodul final din același roman, intitulat *Cele șapte ferestre ale labirintului*. Amintirile unor personaje ne duc adesea într-o epocă mai veche, dar, considerînd că ancheta lui Tică Dunărințu oferă de fapt prilejul principalelor evocări, și că procurorul este, într-un fel, personajul central, subiectul poate fi limitat, la un capăt, de adolescența eroului, iar la celălalt, de moartea lui. A face ordine în succesiunea episoadelor nu este absolut indispensabil. Structura romanelor este voit aleatorie. Modelul epic încetează a mai fi acela închis, rotund, de la L. Rebreanu, bazat pe o clară

Scanned with OKEN Scanner

simetrie a începutului cu sfîrșitul, și reflectînd, cum spune Mioara Apolzan în *Casa ficțiunii*, „stabilitatea lumii satului" de odinioară, acea „lume coerentă, ordonată de legi biologice sau sociale verificate de o tradiție îndelungată, în care raporturile dintre personaje (sau grupuri de personaje) stau sub semnul cauzalității, al motivațiilor psihologice, temperamentale, sociale etc.". Din contra, în *F*, procedeele narative (ancheta, vocile, absența unei conștiințe integratoare) și arhitectura „devin modalități adecvate de pătrundere într-o lume derutată, scoasă din echilibrul său, o lume culpabilă sau culpabilizată, care-și vede pulverizate vechile valori ; în această lume *pe dos*, semnele dislocării sînt concretizate prin suspendarea criteriilor valorice."

După ce am precizat aceste elemente de cadru, să ne întoarcem la pasajul din *Vînătoarea regală*. Unele lămuriri sînt și aici necesare. Martorul întîmplării este un copil, pe nume Nicanor, dar el o povestește după mulți ani procurorului, dîndu-i atunci și o interpretare personală. Din această perspectivă dublă rezultă unele distorsiuni. Altele se datorează faptului că Nicanor își amintește plecarea matinală a vînătorilor în timp ce mănîncă, la prînz, și cu puțin timp înainte de înapoierea lor. Autorul mizează deliberat pe astfel de alternări (și confuzii) de planuri temporale, speculînd uneori abuziv relativitatea timpului. Niciodată nu putem fi siguri de cronologia evenimentelor sau de raportul dintre producerea unui eveniment și relatarea lui.

Așadar, de dimineață, Nicanor a stat în poarta casei și a privit convoiul vesel al vînătorilor cum se scurge pe ulița mare a satului către pădure. E sezon pentru vulpi și lupi. Sub ochii copilului, se petrece o scenă cotidiană, obișnuită. Ea este completată de informații curente, aș zice tradiționale, care scot din umbră acea parte a întîmplării la care Nicanor n-a mai fost de față, și anume sfîrșitul vînătorii. După ce au împușcat un lup, vînătorii s-au așezat la mîncare și băutură în marginea pădurii. Și-au alungat cîinii, deveniți netrebuincioși, și au chefuit pînă seara, cînd Nicanor îi vede intrînd în sat, ca o bandă dezordonată de bărbați mulțumiți

Scanned with OKEN Scanner

de ziua lor. Sînt la fel de beţi ca şi cîinii lor care le ies în întîmpinare şi pe care-i alungă cu lovituri de picior. Prăpădindu-se de rîs, îi miros în bot ca să ghicească cu ce s-au îmbătat. Din cîinele lui Ciocănelea, cu nume la fel de caraghios ca şi ai altora, nume împărătesc, îşi fac minge, pînă cînd animalul cade răpus de oboseală, cu gura în spume şi ochii roşii. E momentul în care Lereu, un ţigan din sat, le bagă în cap că Franz Iosif a turbat. Şi atunci, speriaţi, îl împuşcă pe majestatea sa fără să stea pe gînduri.

Sigur că, rezumată astfel, vînătoarea pierde ceva din detaliile care fac atmosfera, dar probabil că acest rezumat rămîne satisfăcător pentru majoritatea cititorilor. Un realism cu elemente glumeţe şi cu altele pline de cruzime pare să definească viziunea scriitorului. Numele date cîinilor constituie o probă pentru inventivitatea fudulă a ţăranilor, niciodată, s-ar zice, lipsiţi de umor. Le place să se joace şi nu întrec marginile jocului. Pe Franz Iosif, azvîrlindu-l de la unul la altul, se feresc să-l lovească. Sînt prea beţi însă ca să mai descifreze în spusele lui Lereu adevărul şi omoară cîinele ca să nu se molipsească şi ei de turbare.

Să mergem mai departe. Pasajul este alcătuit din două episoade distincte şi evident simetrice : plecarea la vînătoare şi întoarcerea de la vînătoare. Fără să le corespundă două maniere deosebite de prezentare, între episoade există un număr de diferenţe semnificative care creează impresia că tabloul întoarcerii este „răsturnat“ în raport cu acela al plecării. Dacă privim cu atenţie această răsturnare, ne dăm seama că natura adevărată a relaţiilor dintre protagonişti e departe de a fi aceea de stupidă voioşie vînătorească pe care am semnalat-o. Atmosfera nu e destinsă, ci încordată iar uciderea lui Franz Iosif, în final, seamănă mai puţin cu un accident decît cu rezultatul unei stări mai vechi de teamă care iese deodată la suprafaţă. Putem citi pasajul şi într-un cu totul alt mod.

Primul lucru pe care-l observă Nicanor, la plecarea vînătorilor, este, înscrisă pe chipurile oamenilor, plăcerea cu care-şi duc cîinii de zgardă. O plăcere sfidă-

Scanned with OKEN Scanner

toare de stăpîni ai cîinilor lor. Ca şi alte sentimente ale oamenilor din sat, şi aceasta e făţişă şi oarecum nerușinată. Şi-au botezat cîinii cu nume de regi şi de potentaţi politici. Nu numai dintr-o bizară înclinaţie onomastică (deşi nici ea nu e de neglijat, dovadă numele eroilor înşişi, porecle cele mai multe), dar şi pentru a marca bine un anumit raport : acela dintre oameni şi cîinii lor. Este un raport tipic de putere, pe care copilul îl sesizează iar adultul îl explică mai tîrziu : „Vînători; treceau ţanţoşi ca nişte copii, graşi că puteau să comande unor javre cu nume de regi". Şi adaugă : „Măcar aşa poate ei se simţeau deasupra istoriei." Cîinele nu e prietenul acestor oameni, ci sluga lor. Numele date animalelor sporesc stăpînilor sentimentul de stăpîni. Comandă fiecare asupra cui poate ; dar iluzia că nu comandă unui fitecine este absolut necesară. Mai ales fiind vorba de nişte stăpîni noi, nelegitimaţi ca atare : numele regeşti ale slugilor le întreţin beţia puterii. În finalul primului episod, al plecării la vînătoare, apare cu limpezime atît faptul că relaţia dintre vînători şi cîini deghizează o relaţie de putere, o relaţie între stăpîni şi slugi, cît şi faptul că aceasta dă naştere unei ierarhii precise în interiorul grupului : ce este Gălătioan, singurul călare şi singurul fără cîine, decît seniorul feudal, aflat cu un cap mai sus decît vasalii care-l înconjoară, şi care, ei, sînt cîinii lui ? Plecarea la vînătoare înfăţişează deci un grup organizat de oameni, făloşi şi ţepeni din încredinţarea importanţei lor. Ei trec prin praful dimineţii, cu puştile pe umăr şi cu cîinii-slugi în zgardă, impresurînd veseli pe Gălătioan, mai marele peste toţi.

Spectacolul întoarcerii, seara, este mult diferit. Ordinea iniţială s-a spart. Vînătorii sînt beţi, răzleţi unii de alţii, murdari şi gălăgioşi. Seamănă cu o armată ce se înapoiază victorioasă şi obosită. Pe calul şefului, e purtat leşul duşmanului învins. Cîinii-slugi s-au împrăştiat de mult. Le ies acum în cale stăpînilor, beţi şi ei, frecîndu-şi botul de cizme, linguşitori, parcă, şi cu acea familiaritate care apropie pe stăpîni şi pe slugi în momentele de relaxare. Stăpînii îi alungă şi îi lovesc, glumind, cu piciorul în burtă. O neglijenţă voioasă şterge

Scanned with OKEN Scanner

granițele dintre clase. Mai marele însuși al grupului își tîrăște picioarele grele pe lîngă cal. Ordinele nu mai sînt ascultate. Pentru o vreme, regulile au fost suspendate. În acest început de anomie care domnește în colectivitatea vînătorilor, cîinii-slugi fac pe măscăricii : nimeresc în picioarele calului, se împleticesc, cad în bot în praful drumului și se șterg apoi omenește cu laba. Vînătorii-stăpîni, morți de rîs, își pasează unul altuia un cîine pînă cînd acesta se prăbușește de beție și de epuizare. E de-ajuns ca cineva să spună că e un cîine turbat : jocul se rupe brusc. Rîsul moare pe buze. Frica pune stăpînire pe stăpîni, în ochii cărora sluga batjocorită, măscăriciul de adineauri, neputincios să muște, mingea fără vlagă devine deodată o fiară turbată. O psihoză ciudată le ia vînătorilor-stăpîni mințile. Ei fac un pas înapoi, toți deodată, într-o ordine de clasă regăsită spontan, și descarcă în corpul cîinelui armele ucigașe. Gestul denotă, pe de o parte, că relația de putere fusese suspendată provizoriu, nu lichidată, iar pe de alta, că nu există îngăduință adevărată a stăpînilor atunci cînd slugile încalcă regula jocului. Nici un sentiment de afecțiune nu apropie pe vînătorul-stăpîn de cîinele-slugă. Nu există decît frica unuia de altul. Ierarhia și ordinea sînt restabilite cu sînge rece.

Cele două lecturi pe care le-am schițat nu sînt pur și simplu complementare. Am putea vorbi, în legătură cu pasajul analizat, dar și cu întreg romanul lui D. R. Popescu, de o anumită *incertitudine a lecturii*. Ea se datorează, scurt spus, dificultății de a nimeri spontan planul în care evenimentele și personajele își capătă înțelesul adevărat și deplin. Plecarea și întoarcerea vînătorilor trebuie oare interpretate realist, ca un moment din viața cotidiană a unui sat românesc din anii '49—50, nu mult diferit de satul antebelic, plin de aceleași violențe și cruzimi, sau ele trebuie citite simbolic, ca o alegorie pentru o lume care a suferit o răsturnare brutală a vechilor valori și în care noi raporturi de putere tind să se statornicească pe fondul de arbitrar și de anomie caracteristic tuturor schimbărilor de acest fel ?

Scanned with OKEN Scanner

Întrebarea rezumă destul de convingător o ezitare mai generală a criticii actuale în fața prozei lui D. R. Popescu. Cel puțin pînă la un punct, ezitarea este motivată. Realismul acestei proze a fost chiar de la început pus în cumpănă de un puternic simbolism poetic. S-a vorbit de vocația lirică a autorului povestirilor. Simbolul crescut din carnea imaginii realiste, ca mușchiul verde din scoarța copacului, se numără printre procedeele cele mai vechi ale prozei lui D. R. Popescu. Simbolul avea inițial două funcții, ușor de recunoscut : una ornamentală, decorativă, de încărcătură barocă ; alta alegorică, de fixare, ca într-o emblemă, a unui sens global, de obicei de ordin moral. Cele două funcții colaborau în majoritatea cazurilor. În scurta povestire intitulată *Somnul pămîntului*, de exemplu, după tabloul soldaților doborîți de oboseală, apariția mînzului alb care cutreieră nestingherit cîmpul de luptă, peste linii vrăjmașe, poate fi interpretată ca un semn clar al dorinței de pace din visele soldaților. În același fel, în *Leul albastru*, motivul animalului scăpat din cușcă și plimbîndu-se maiestuos pe străzile micului oraș poate primi un sens alegoric neîndoielnic. E mai greu de spus în ce măsură este ornament și în ce măsură este alegorie motivul maculuiroșu care crește din urechea deloc inocentului Milu, personaj principal în nuvela *Dor*, cînd, după uciderea cailor în ocol, el se culcă în plin cîmp și doarme trei zile. Podoabe sau embleme, astfel de motive pot sugera sensuri secrete sau pot uimi prin frumusețea lor, fără să modifice totuși natura realistă a prozei. Povestirile lui D. R. Popescu sînt, cel puțin la început, opera unui realist care-și îngăduie luxul unor viziuni metaforice. Incertitudinea lecturii apare abia în cazul romanelor, în care planul realist și acela simbolic devin în fond inseparabile. Pasajul pe care l-am comentat nu poate fi citit *în două feluri* și, dacă am procedat așa, a fost dintr-o rațiune pur didactică. Nu e vorba în el nici numai de o veche și banală scenă de vînătoare, nici numai de alegoria unui nou și insolit raport de putere în lumea satului postbelic : întîmplarea are, ce e drept. două fețe, dar ele se impun simultan atenției noastre.

Scanned with OKEN Scanner

Vînătoarea este şi, în acelaşi timp, nu este o vînătoare : nu-şi pierde caracterul imediat, ca să rămînă o alegorie abstractă, dar nici nu are înţeles deplin, dacă nu sesizăm planul simbolic. Între protagonişti, relaţia este, deopotrivă, aceea naturală dintre nişte vînători şi ogarii lor şi aceea socială, vădit istorizată, dintre nişte stăpîni şi slugile lor. Vînători-stăpîni şi cîini-slugi : personaje cu două capete, ca în coşmarul lui Nicanor. Turbarea, la rîndul ei, este şi nu este turbare : va fi descrisă ca o boală a cîinilor şi ca o psihoză a oamenilor ; la fel cum uciderea lui Franz Iosif izvorăşte din panica momentană şi prostească a unor beţivi şi anunţă totodată intrarea satului într-un anotimp al suspiciunii şi terorii. Este la mijloc o ambiguitate, dacă ne raportăm la realism : iluzia realistă este promisă şi, în acelaşi timp, compromisă. Realul pare a suferi de o anumită inconstanţă, cum am văzut în pasajul analizat, ca o mănuşă care poate fi în orice clipă întoarsă pe dos. Explicaţia constă în faptul că „motivaţia realistă“, cum o numeşte B. Tomaşevski, nu mai este suverană : în orice punct al textului, funcţionează concomitent cel puţin încă un tip de motivaţie, şi anume aceea pe care am putea-o numi „simbolică“. Aplicate simultan acţiunilor sau comportamentelor personajelor, aceste forţe contrare produc impresia ciudată de inconsistenţă a imaginii realităţii, care se lasă citită în două moduri opuse. Vînătoarea este o expediţie cinegetică adevărată, încununată de succes şi sfîrşită într-o mare beţie şi, exact în aceeaşi măsură, emblema unei „feudalităţi“ sui-generis. Motivaţia realistă este individualizantă, aceea simbolică este generalizantă. În ordinea celei dintîi, personajele sînt realităţi „pline“, „substanţiale“, psihologic coerente, şi nu se pot comporta altfel decît conform logicii aparente a fiinţelor umane ; în a doua ordine, personajele nu sînt decît nişte semne „goale“, lipsite de psihologie şi putînd să ia orice înfăţişare şi orice nume, oricît de absurde. Împreună, aceste motivaţii diferite sînt puse în slujba unei mitologii foarte personale, guvernată de o cu totul altă convenţie decît aceea realistă. Ciclul *F* aparţine corinticului.

Scanned with OKEN Scanner

Critica a părut conştientă numai pe jumătate de acest lucru. Ea a văzut de la început la D. R. Popescu „inconsistenţa“ realităţii, absenţa psihologicului, parodia şi absurdul, dar a crezut a putea să-l aşeze pe mai departe tradiţiei romanului realist. Mirela Roznoveanu, care a scris o carte plină de observaţii noi şi interesante despre D. R. Popescu, făcînd cîţiva paşi mai departe decît restul comentatorilor în direcţia recunoaşterii adevăratei originalităţi a romanelor, conchide în legătură cu problema care mă preocupă aici : „Există în ciclul *F* un ton epopeic, de mare roman ţărănesc. Simultan, procedeele moderne ale romanului îşi spun cuvîntul. Aşa cum, spiritual, această epică reflectă o epocă de tranziţie, tot aşa o găsim pe aceasta în arta romanescă, cu toate caracterele ei.“ *(Dumitru Radu Popescu)*. Romanele ar reflecta o trecere de la perioada „eufemizantă“ din deceniul 7 la aceea „criticistă“ din deceniul 8, avînd însuşiri comune amîndurora. Stilul „baroc“, simbolismul, oniricul ar fi moştenite de la cea dintîi. Mi se pare că autoarea ezită aici să recunoască tocmai acele procedee prin care romanul lui D. R. Popescu inovează cel mai puternic : căci toată acea logică simbolică, suprapusă peste minuţioasa descriere realistă, nu este un procedeu eufemistic. Faptul că, în *Vocile nopţii* al lui Aug. Buzura sau în *Cel mai iubit dintre pămînteni* al lui Marin Preda, obiectivul social al criticii este fixat aşa-zicînd în pozitivitatea lui realistă, ca pretutindeni în romanul doric şi ionic, şi că, din contra, în *Vînătoarea regală*, acelaşi obiectiv apare „răsturnat“, într-o negativitate de utopie satirică, nu înseamnă deloc că viziunea devine, în ultimul caz, mai puţin eficientă. Doricul şi ionicul ne apar azi limitate de principiul cam sumar al verosimilităţii. Şi ele au un acces mai dificil tocmai la absurdul pe care anomia perioadelor de tranziţie îl instaurează de obicei, fiindcă vor să descrie suspendarea legii sociale şi morale cu ajutorul respectului faţă de legea veche a naraţiunii şi a eroului psihologic. Eroul „anonim“, sau care-şi poartă numele ca pe o mască, instrument orb în mîna unei istorii oarbe, din romanele lui D. R. Popescu, este mult mai specific pentru o lume pe dos ca aceea din *F*. Se-

Scanned with OKEN Scanner

tului de criterii tehnice întrebuințate de romancierii realiști îi corespundea un anumit set de criterii de valorificare a realului. Cel puțin aceasta este teza pe care mi-am bazat analizele din *Arca lui Noe*. Cînd societatea sau omul încetează să mai fie percepute ca ansambluri relativ omogene și motivate, e firesc ca artiștii să caute alte mijloace decît acelea clasice de a descrie lumea. Între Grecia arhaică și eposul homeric este o analogie structurală la fel de izbitoare ca între societatea americană postindustrială și romanele lui Thomas Pynchon. Am notat deja că satul lui Rebreanu și „forma" romanului *Ion* prezintă un pronunțat grad de similaritate. Mi se pare elementar ca, zugrăvind un sat care și-a pierdut milenarele structuri și nu și-a construit încă altele (fenomen ce se află în centrul romanelor din ciclul *F)*, romancierul să inventeze o formă proprie, capabilă de a surprinde atît brutala năruire a vechilor valori cît și dezordinea socială și morală caracteristică instaurării celor noi. Paralelism nu absolut obligatoriu, dar care, cînd funcționează, produce specimene de o modernă originalitate, pe cînd lipsa lui nu produce decît repetări (unele valabile în latură critică și chiar utile documentar), expresie a unei conștiințe estetice retardate.

Pot furniza, pentru această discuție, absolut esențială, și o dovadă indirectă: legată de presupusul moralism din proza lui D. R. Popescu. Am susținut și eu, împreună cu quasi unanimitatea comentatorilor, moralismul ca însușire caracteristică, dată fiind tema justițiară din romane și din povestiri. Cred că am avut dreptate numai cu privire la cele din urmă, în care adevărul continua să fie asociat de bine. Găsirea culpabililor era încă posibilă, de exemplu în *Dor*, unde faptele lui Milu și ale mamei Lenei nu rămîn nedezvăluite, chiar dacă pedeapsa se amînă pînă după sfîrșitul povestirii. Dar o crimă dovedită ne menține în domeniul unei justiții potențiale. Actul Anastasiei, pe de altă parte, din *Duios Anastasia trecea*, e înalt moral în absolut iar eroina, comparată de Vladimir Streinu cu Antigona, ascultă de o nescrisă lege veche și moare pentru ea. În romane însă nici un criminal nu mai e găsit, nici o pedeapsă nu se mai aplică

Scanned with OKEN Scanner

iar căutarea adevărului (prin ancheta lui Tică, urmată de-a lungul întregului ciclu *F)* se dispensează în chip evident, chiar dacă nu și explicit, de principiile binelui și răului ; devine, cu alte cuvinte, un fel de scop în sine. Și încă : în numele adevărului se pot comite uneori crime. Adevărul nu mai e criteriul binelui. Putința însăși a adevărului este astfel compromisă într-o lume fără justiție : crimele rămîn etern inelucidate și judecata morală n-are nici un ecou. Crimă fără pedeapsă : acesta este universul moral din *F*. E o descindere în infern, nu o justiție. Mirela Roznoveanu are dreptate cînd afirmă că „în romanele lui D. R. Popescu nici un vinovat nu e pedepsit de justiția oficială, singurele forme ale pedepsei vin pe căi neoficiale, aș spune, populare", dar nu și adăugînd că „în sistemul de idei al lui D. R. Popescu justiția ocupă un loc central". Crima, nu pedeapsa : așadar, nici justiția. Dovadă o altă constatare a autoarei înseși : „Lumea în care trăiește individualitatea poartă caracterele unei capcane. Individul poate fi amenințat, șantajat, calomniat, arestat, deposedat de bunuri și familie, împins la nebunie, dispariție, sinucidere." Și, în fine, această constatare inspirată de distincția lui Huizinga între domeniul vieții sociale și acela al jocului : „Căutarea adevărului se face în sfera jocului și sărbătorii : tot ceea ce săvîrșesc Tică și Moise, personajele principale ale «misterului», se înscrie în datele unei imense «sărbători» baroce la care participă zeci și sute de personaje". Devine cît se poate de semnificativă „evoluția" de la povestiri la romane : în primele, ancheta nu avea doar obiect, ci și obiectiv moral ; în ultimele, rămîne doar obiectul. E deosebirea dintre ancheta Lenei din *Dor* și a lui Tică din *Vînătoarea regală*. Ancheta ca scop în sine este, ea, expresia unui univers funciar amoral. Pedeapsa implică stabilirea imoralității, așadar o normă a crimei. Amoralitatea exclude pedeapsa, situîndu-se în afara criteriilor justiției. Lumea lui Moise, Ică sau Celce este amorală. Cînd, în *Cele șapte ferestre ale labirintului*, Nicolae vrea să ia asupra lui crimele celorlalți — oarecum spre a reintroduce lucrurile în limitele eticii, forțînd pedeapsa — procurorul îi refuză vinovăția (existentă, dealtfel, doar în capul eroului) și atunci Nicolae îl asasinează. În aceste condiții, no-

Scanned with OKEN Scanner

țiunile fundamentale de drept se confundă. Justiția intră într-un cerc vicios. Romancierul descrie labirintul ideilor de bine, justiție, crimă și pedeapsă, fără a mai putea lua vreo atitudine. Ce „moralism" este acesta? Nu e nici o urmă de dostoievskianism în *F*, dacă exceptăm pe Nicolae, singurul personaj ce poate fi gîndit ca descinzînd, pînă la un punct, din Karamazovi sau Mișkin. Să ne întoarcem de unde am plecat. Amoralitatea seamănă în romanele ciclului *F* cu un spectacol, cu o „sărbătoare" infernală, într-o lume care are ea însăși toate datele unui uriaș bîlci. Pictorul sabatului nu moralizează, ci înfățișează pur și simplu sarabanda groteștilor ființe, țopăind într-un dans buf cu reverențe și mecanice cadențe. Există neîndoielnic și un risc major și el a fost semnalat autorului: pierderea treptată a mizei, transformarea romanului în expresia unui simplu joc aberant și gratuit. Ultimele romane din ciclul *F* suferă de stereotipia situațiilor și personajelor, căzînd fie în pură atrocitate, nu numai fără substrat etic, dar și fără substrat estetic, fie în sofistica pură a căutării adevărului, în delirul interpretativ abstract și relativist, fără vreun contact cu viața. Acolo unde acest lucru nu se întîmplă (în *F*, în *Vînătoarea regală* și în *Cei doi din dreptul Țebei*), D. R. Popescu este creatorul uneia din cele mai stranii, originale și violente viziuni epice din întreaga noastră literatură.

O trecere în revistă a universului romanesc rezultat din această atitudine este necesară. Voi începe cu două proze al căror aspect oarecum deosebit de al celorlalte a părut destul de curios majorității criticilor. E vorba de *Ninge la Ierusalim*, din *F*, și de *Marea roșie*, din *Vînătoarea regală*, ambele de un fantastic caragialian sau eliadesc, fără mare originalitate la prima vedere: cu atît mai mult, cu cît D. R. Popescu n-a stăruit în direcția propriu-zis fantastică. La o considerare mai atentă, trebuie să renunțăm însă la ideea de fantastic. Cele două narațiuni nu urmăresc a sugera atît o atmosferă enigmatică sau terifiantă, cît a marca, prin toate mijloacele stilistice, într-un scop care abia acum se întrevede, *inconsistența* realității cotidiene. *Ninge la Ierusalim* se compune dintr-o colecție de întîmplări bizare și teri-

Scanned with OKEN Scanner

bile, repetate ca într-un coşmar (unele sînt chiar vise, dar demarcaţia de realitate rămîne nesigură) : un marfar taie capul unei ţărănci care încearcă să se strecoare printre roţi ; un general mongol pe nume Genghis-han se află în sicriul din catedrala oraşului, şi se spune că a murit din cauza ciumei, toţi cei care i-au privit cadavrul urmînd să moară de ciumă la rîndul lor ; o babă cu o pisică neagră în braţe aţine calea unui automobilist, pe un viscol cumplit, e călcată în chip inexplicabil, dusă de acesta la miliţie, unde însă nu mai ajunge etc. „Nu ştiu dacă visele sînt mai oribile ca realitatea", spune povestitorul. Adevăratul sens este, în toate aceste întîmplări-vise, pierderea treptată a criteriilor de a aprecia soliditatea realului. Realitatea se mulează uneori după forma dorinţelor secrete ale personajelor, care au puterea de a o modifica şi retroactiv. În visul lui, povestitorul „sustrage" cadavrul lui Genghis-han din sicriu şi dă evenimentelor alt curs decît cel nefast. În timp ce duce baba ucisă în maşină, el îşi aminteşte de un medic care a omorît în acelaşi fel o babă, pe care a dus-o acasă şi a îngropat-o pe furiş noaptea în grădină, dar a fost denunţat de fata lui care, în loc să doarmă la ora aceea, citea un roman poliţist despre un ucigaş care îngropa noaptea în grădina lui un cadavru. Cercul vicios face inelucidabile întîmplările. Orice e cu putinţă să se fi întîmplat, evenimentele sînt reversibile sau se repetă după comanda dorinţelor noastre, fie în viaţă, fie în vis, fie în cărţi. Şi în *Marea roşie*, găsim aceeaşi inconsistenţă a realităţii, cu deosebirea că la această impresie contribuie nu numai caracterul neverosimil şi absurd al situaţiilor, dar şi ipotezele suprapuse care încearcă să lămurească lucrurile. Povestitorul, rămas în pană de automobil, noaptea, pe o şosea, e luat de o altă maşină, în care se află două femei ; conversaţia acestora se referă la nişte cunoscuţi ai lui, morţi de mult, pe care-i evocă însă ca şi cum ar mai fi în viaţă. Drumul se termină la o cafea, în apartamentul femeilor. Întors a doua zi, ca să-şi recupereze tabachera uitată, povestitorul află că gazdele lui fuseseră ucise de nu se ştie cine : dar, lucru bizar, fuseseră ucise cu cîteva zile înainte ca el să le fi întîlnit. În acest punct se intră în cercul vicios. Impresia de

Scanned with OKEN Scanner

irealitate, provocată și pînă acum de nenumărate amănunte, e sporită de ipotezele anchetatorilor : scenariile posibile ale crimei se înmulțesc ca ciupercile. Din nou, totul pare absurd, realul își pierde orice substanță, timpul curge în toate sensurile ca o apă prelinsă dintr-un vas.

Aceste două narațiuni sînt mai mult decît niște exerciții de virtuozitate (care nu le lipsește). Ne reține atenția și faptul că autorul le-a situat la începutul romanelor, ca și cum ar fi urmărit să provoace cititorului un anumit șoc. Aspectul lor fantasmagoric, mai curînd decît fantastic, datorat elementelor onirice, metamorfozelor, călătoriilor în timp, transgresării granițelor realului, pare un avertisment adresat iubitorului de situații clare și verosimile : realitatea e dependentă de modul de a o privi și relata ; nimic nu e cert ; totul e posibil. Un pas mai departe și sentimentul de nesiguranță face loc unei nete impresii că realitatea însăși este supusă deriziunii, devenită recipientul ideal pentru cele mai ciudate comportamente ale obiectelor fizice sau morale. Capitolul al doilea din *F* se deschide cu prezentarea unui ciudat personaj care locuiește în vîrful unui plop : „Era tot în vîrful plopului [...] și ținea într-o mînă o umbrelă neagră, deschisă, și în alta receptorul telefonului ce și-l instalase pe pătuiagul pe care sta el cu picioarele sub el, turcește. Noaptea dormea acolo și își băga sub curea, în dreptul burții, ciocul mînerului de la umbrelă, ca în caz grav, de-l va da cumva vîntul jos din plop, să nu moară, să coboare lin, cum ar coborî cu o parașută". Cum să nu te gîndești la Urmuz ? Extravaganța e înregistrată cu aerul cel mai firesc din lume. Nici o clipă naratorul nu pare să găsească absurdă conduita personajului, pe care o comentează într-un sens capabil mai curînd să-i sublinieze normalitatea decît aberația : „Nimeni nu credea că s-ar mai alege de el vreo pîzdarie de-ar cădea (putea să aibă și o sută de umbrele !) și se pare că și el știa asta și seara, înainte de a se culca, se lega cu frînghii de trunchiul plopului. Nu era nebun, îl știam de mult și zilnic aproape vorbeam cu el, era în drumul meu spre școală și spre chioșcul de ziare". După părerea unui consătean, locuitorul plopului nu e deloc

Scanned with OKEN Scanner

nebun : „E ca noi toți. Dacă sîntem cumva și noi toți întregi. Dacă nu sîntem și noi toți nebuni". Aici mecanismul deriziunii se clarifică. Într-o lume *pe dos*, anormalitatea trece drept normală ; povestită din interior, o lume *pe dos* nu apare ca răsturnată. Insolitul, enormul, bizarul devin locuri comune. Dacă există parodie, ea este evidentă doar prin referința la imagini similare din alte romane ; omului din plop i se face de exemplu lectura ziarului, ca în scena memorabilă din *Moromeții* : „Dimie, în plop, culcat pe spate, cu o lumînare aprinsă pe piept, ca la morți, se odihnea ascultînd. Îl pusese pe fiu-său Lucian să-i citească ziarul. Lucian, la lumina felinarului, stînd ciucit, citea cu voce tare despre Congo și despre Ciombe". Portretul altui personaj, un preot, e parodic de asemenea în raport cu portretele realiste. Avem aici un personaj uman „redus" la un obiect vestimentar, aproape reificat, după procedeul urmuzian : „Tot sufletul popii era în nedespărțita lui pălărie neagră care îl deosebea de tot satul și pe care o saluta, ridicîndu-și pălăriile, tot satul... Pălăria făcea parte din el, cum făceau și picioarele, și mîinile, și nasul, și gura. Fără ea și-ar fi pierdut o parte din întregul care era el, omul de carne și oase care era, și ideea ce o purta și-ar fi pierdut măreția, diadema".

N-are rost să înmulțesc exemplele. Pînă la urmă, din acest mod de a observa oamenii și viața lor, se naște senzația de spectacol burlesc, de *grand guignol*, pe care am putut-o simți și citind pasajul analizat la început. Această latură a prozei lui D. R. Popescu n-a fost îndeajuns analizată și explicația o găsim în prejudecata că un roman nu poate, în același timp, să dezvăluie o realitate tragică, și să fie întesat de elemente de comedie și farsă. Însă Maurice Regnault, citat de Mioara Apolzan în legătură tocmai cu acest aspect, a observat mai de mult că „din absența tragediei într-o lume tragică se naște comicul". În *F* sau în celelalte, comicul este expresia tragicului inconștient din lucruri, care se ignoră ca atare : și ține de spiritul spectacular, cîteodată carnavalesc, în care sînt privite cele mai multe evenimente, oricît de îngrozitoare. „În lumea shakespeareană — scrie Jan Kott — există o contradicție între ordinea faptelor

Scanned with OKEN Scanner

și ordinea morală.“ Putem afirma același lucru despre o parte a literaturii moderne, despre romanul corintic al lui D. R. Popescu sau N. Breban. Absența oricărei transcendențe, fie ea soarta, natura sau divinitatea, transformă spectacolele ce se joacă pe scena lumii moderne într-un teatru în care, cum spune Kott, nu există decît actori și unde nimeni nu privește spectacolul din afară. Istoria, care ia în tragediile moderne locul destinului, este, spre deosebire de acesta, o forță cu un caracter imanent : la fel de oarbă, dar nu și de străină față de viața oamenilor cuprinsă în ea. Sacerdoții tragediei clasice ies din scenă, pe care o cedează măscăricilor tragicomediei moderne, își încheie Kott ideea. Nu e greu să observăm că aceasta e caracteristica multor opere de azi, a multor romane, în care teatrul istoriei e plin de măscărici și de gesturile deriziunii lor, în care viața, moartea, nedreptatea, lașitatea sau crima își pierd sensul „înalt“ sau „nobil“ de odinioară și, în loc să fie tragice, sînt burlești sau grotești. Să nu ne grăbim : ele nu sînt din acest motiv mai puțin terifiante. Adesea, din contra. În orice caz, amestecul permanent de nobil și de josnic, de gravitate și de comicărie creează în noi o stupefacție ce poate juca rolul clasicului catharsis. Ne reîntîlnim, pe acest plan, cu amintita incertitudine a lecturii. Cititorul vechii literaturi n-o cunoștea : el știa că sentimentele regilor sînt totdeauna regale și că o vînătoare regală trebuie să aibă maiestate. Iată însă spulberată această securitate într-o proză în care maiestuosul e îngenunchiat, în care suferința nu mai produce pur și simplu milă și rîdem de ce ar fi meritat mai degrabă plînsul nostru.

Boul și vaca, partea mediană din *F*, este un nesfîrșit priveghi, început înainte de moartea mătușii Maria și sfîrșit cu înmormîntarea ei. Asistă aproape tot satul. Oamenii stau în drum, în poartă, în bătătură, în camera unde bătrîna țărancă își dă sufletul. Motivul e de tragedie țărănească, la fel cu moartea lui Ilie Moromete, dar tonul e mai curînd de farsă. Cu Maria piere un simbol al satului tradițional. Femeia aceasta e un soi de animal mitic al satului (un personaj o consideră, fără ironie, Marea Vacă), îndurînd toate umilințele unei istorii necruțătoare și ieșind moralmente triumfătoare din ele.

Scanned with OKEN Scanner

Dar e cu neputință să trăiești în grotesc și să fii liber de el. Viziunea lui D. R. Popescu e mai crudă decît a lui Marin Preda, și în orice caz mai puțin nostalgică. Chiar și la Preda există în germene elementul de deriziune : bătrînul țăran voind să mai fie scos o dată la plimbare în satul lui, e purtat într-o roabă, din care privește semeț în jur, ca un împărat. La D. R. Popescu deriziunea e totală. Oamenii vin la priveghiul sfintei țărănci ca la teatru. Unii se urcă pe scăunele ca să vadă mai bine, alții se cocoață pe gard și pe canaturile ferestrelor. Lume ca la „panaramă", cum ar fi spus personajul caragialian. În marele spectacol al morții, e loc, apoi, și pentru spectacole mai mici, pe scene învecinate. O muiere beată bocește pe cine nu trebuie, neștiind la cine s-a strîns lumea. O fată a Mariei tîrnuie prin bătătură pe o femeie din sat. Cînd bătrîna moare, după lunga așteptare, două femei, rămase la căpătîiul ei, se pun pe mîncare și pe băutură. Ca într-o nuvelă boccacciană, ele se îmbată și nu mai nimeresc camera moartei, jelind, într-una alăturată, pe o fată a ei care dormea. Fata se trezește în bocete și țipă crezînd că își visează moartea. Bocitoarele își închipuie, ele, că a înviat moarta și o iau la goană, împiedicîndu-se și căzînd grămadă. Într-o scenă ulterioară, convoiul funerar al Mariei se întîlnește cu acela de nuntă al unei tinere din sat. Carul mortuar e tras de un bou și de o vacă. Pe drum și la cimitir, lăutarii cîntă, cîțiva țărani ascultă la tranzistoare un meci de fotbal, un profesor cam trăznit salută vitele ce se întorc de la pășune iar directorul școlii se prăvălește în noroi. Peste toată această viermuială grotescă, începe să plouă : un țăran, pe nume Noe, țopăie de fericire că a venit potopul. Nimic sfînt nu scapă nebatjocorit. Lumea din *F* n-are acces la noblețea suferinței și a morții, ci numai la caricatura lor. Nu există nici călăi nici martiri : doar bufoni.

Și iubirea se află uneori în miezul unor astfel de spectacole grotești. Ileana s-a măritat, silită, cu Celce și-l înșeală cu cine poate. Se culcă cu toți bărbații din sat în afară de el. Satul vorbește că grădina lui Celce e fermecată și că nu degeaba stăpînul a botezat-o grădina raiului. Noaptea se aude cum rîd florile și poamele. Rîsetele sînt ciudate, neomenești. Splendidul pasaj pare

Scanned with OKEN Scanner

la început desprins dintr-un basm popular : „Se auzeau și cînd grădina părea pustie, de parcă erau oameni cei care rîdeau, ci chiar grădina rîdea, florile și frunzele ei erau cuprinse din cînd în cînd de un murmur, poate cînd bătea vîntul, sau cînd nu bătea deloc, de un murmur omenesc. Și cei care îndrăzniră să afle cine rîdea, nevenindu-le să creadă în minunea grădinii care rîde, se convinseseră de o minune și mai mare și spuseră la toți, jurînd că auziseră cu urechile lor cum rîd florile de cireș și de gutui, de măr, și cum rîd și cireșele coapte, și prunele coapte și nucile, și frunzele și crengile". În centrul minunii se află Ileana, care schimbă, ca o vrăjitoare, pe toți cei care îi calcă grădina : „Bătrînii trecînd prin grădina Împărătesei Ileana deveneau tineri, iar tinerii necopți deveneau, unii după un acces de furie sau tembelism, maturi. Asta era minunea și unii se temeau să întinerească sau să se lepede mai repede de tinerețea lor plină de coșuri și de vise nesfîrșite în timpul nopții și nu treceau gardul grădinii lui Celce. Dar cei mai mulți îl treceau." Mirificul spectacol al tinereții fără bătrînețe își arată însă deodată reversul grotesc : „Și într-o zi Ileana, după ce bărbatu-său veni la prînz acasă și după ce mîncă și o întrebă : ce mai faci, împărăteaso și vru să se culce, îi dădu, din față, nu pe la spate, cu mestecăul în cap și-l doborî sub masă. Și cît timp el stătu leșinat ca un butuc ea îl legă zdravăn de mîini și de picioare cu o frînghie și-l cără în spinare pînă în fața fîntînii, de unde începea grădina și unde se afla sub un dud, la umbră, o butie scoasă cu o zi înainte ca să fie spălată, și-l împinse cu picioarele înainte, prin gura butiei, în butie, și după aceea puse în gura butiei bucata de doagă care o astupa și trase cepul ca să aibă Celce aer destul și plecă printre pruni și fluieră din degete de trei ori. Apoi se întoarse lîngă butie și cînd simți că el se trezise din leșin, îi spuse doar să stea liniștit acolo, că tot nu poate ieși pînă nu vrea ea, și să asculte. Și el o vreme ascultă, neștiind unde se află, apoi dîndu-și seama, ascultă, neavînd ce face, și la un moment dat se întări pielea pe el : se auzea un rîset ciudat, pe care nu-l auzise și nu voise să creadă că există. Ea îl închisese, drept pedeapsă pentru necredința sa în puterea grădinii, își

Scanned with OKEN Scanner

zise o clipă, apoi își dădu seama ce fel de minune se petrecea dincolo de doagele de stejar între care se afla".

Personajul cel mai uimitor și actorul cel mai desăvîrșit al marelui circ este Moise. Îl întîlnim în aproape toate romanele ciclului *F*. E un fel de geniu malefic al locului, cum era Cămui în nuvela *Ploaia albă*, autor de farse sinistre și vinovat moral sau fizic de dispariția ori de moartea cîtorva oameni din sat. Nu poate fi niciodată prins. Nici o dovadă nu-l arată pe el. E un manipulator de conștiințe, în stare să convingă pe oricine de orice. Rareori un duh al răului s-a întrupat într-un actor atît de insesizabil ca Moise, măscărici și *raisonneur*, comediant și tragedian, ucigaș și anchetator. Cum toate drumurile romanelor se intersectează în Moise (și în Tică, dar acesta n-are nici pe departe consistența literară a celuilalt), a-l descrie pe Moise e totuna cu a descrie romanele. Am vorbit deja despre caracterul de farsă sinistră al prozei din ciclul *F*, ca revers al tragediei ce și-a pierdut demnitatea tragică. Voi exemplifica prin Moise o astfel de răsturnare a lucrurilor, într-una din marile înscenări la care se dedă personajul. În *Cele șapte ferestre ale labirintului*, Nicolae, cel care va pretinde că l-a omorît pe Moise, povestește cum se afla el odată ascuns sub pat în casa lui Moise, pe vremea cînd era omul acestuia, fidelul și instrumentul lui, ceea ce nu-l împiedica să-l urască în taină și să-l bănuiască a-i fi luat nevasta. La Moise se află însă Adolfița, nevasta unui morar, pe care ticălosul l-a convins să i-o cedeze amenințîndu-l că-i va rechiziționa moara. Bătînd cineva la ușă, Adolfița crede că e bărbatul ei, de care încă se teme, și sare pe geam, dar rămîne atîrnată în prunul de dedesubt, cu capul în jos și cu poalele rochiei acoperindu-i capul în loc să-i acopere ce trebuie. De venit însă vin Brădescu și Leopoldina, un cuplu din sat, cu care directorul bea și se distrează. Găsesc în camera alăturată niște coroane, bărbi, cai de lemn și săbii de vicleim și toți trei se costumează și se joacă o vreme. Profitînd apoi de lipsa scurtă a lui Brădescu, Moise se culcă cu Leopoldina, care e cam arierată, chiar pe patul sub care pîndea Nicolae. Reîntors, bărbatul bănuiește ceva, iese încăierare și Leopoldina moare lovindu-se cu capul de colțul patului. Co-

media de pînă aici ar putea să ia o întorsătură tragică. Toate farsele sfîrșesc macabru în proza lui D. R. Popescu. Vinovat de ucidere involuntară este Moise, dar el convinge pe Brădescu să ia asupra-i crima, răsucindu-l după poftă pe prostănac, la fel cum a mai făcut-o și cu alții. Nu e vorba doar de o bufonadă sinistră, ci de ceva mai mult. Această nuvelă de Renaștere, pe care am rezumat-o, implică o filosofie a istoriei exprimată clar de Moise însuși, și din care ne dăm seama, din nou, ca și în cazul episodului vînătorii, că nu putem citi într-o singură gamă întîmplările din *F*: „Ce înseamnă istoria? Asta a fost prima întrebare pe care profesorul de istorie mi-a pus-o în prima clasă de liceu [...] Am căutat de-a lungul anilor să dau singur un răspuns. Și l-am găsit într-o noapte la un bal. Istoria, simplu ca bună ziua, e un joc, un tangou, sau un vals, o direcție a pașilor, un ritm — care poate fi unul sau altul. Stăteam pe podiumul țiganilor, cum ne porecleam noi singuri, în glumă, și toată lumea dansa [...] Și eu, cu șleahta mea de cîntăreți, topeam băutura [...] Și-am început să le ucid picioarele dansatorilor, să le cînt tangouri interminabile, legate, unele de altele, pînă le sleiam puterea pulpelor. Pînă le tremurau genuchii. Ei cădeau pe scaune sleiți de plăcerea că dansaseră, și habar n-aveau că erau victima bătăii mele de joc. A bunei mele dispoziții. Îi făceam să creadă că ei dansează ce vor și cît vor și petrec teribil. Și de fapt nu era așa. Ei erau victima mea, care eram beat ca un porc. Și aceasta e descoperirea fundamentală: ei dansau, executau ce buna mea plăcere le dicta, liberul meu arbitru [...] Mă rugau, vasăzică, să-mi bat joc de ei. Și mă plăteau. Am descoperit această plăcere singur. Acest joc. Această dependență a lor de mine.“ Aici este esențialul (istoria ca farsă).

O parte din motivele romanelor „obsedantului deceniu“ scrise de Marin Preda, Aug. Buzura și alții, apar și la D. R. Popescu, dar într-o perspectivă tragi-comică, în care istoria seamănă cu un joc, ce e drept distrugător. În *Vînătoarea regală*, un țăran se însoară și nevasta, fată de plăpumar cu oarecare bani, îi aduce ca zestre o șaretă cu un cal, cu care tînăra pereche face dese plimbări de agrement. Președintele gospodăriei din sat

Scanned with OKEN Scanner

pune ochii pe şareţă şi o cere proprietarului, ca să se plimbe şi el. Cum acesta i-o refuză, preşedintele face ce face şi îl scoate peste noapte chiabur. Ca să plătească cotele, tînărul însurăţel e nevoit să vîndă calul. Totul pare o glumă, dar nu e. Neîncetînd să se joace, acelaşi ţăran leagă într-o zi o conservă goală de coada cîinelui său care se nimereşte s-o zdrăngăne pe uliţe tocmai cînd era înmormîntat un mic potentat local. Preşedintele anchetează şi descoperă cui aparţinea cîinele. Ancheta merită să fie reprodusă pentru umorul ei negru: „Şi Decu Crîngaşu a început să întrebe a cui era javra, să afle cine era banditul care-şi bătuse joc de Guguştiuc. Nu ştia nimeni, adică nu voia să ştie. Doar înfloreau: că de cutie era şi-un batic negru legat, că avusese doliu în coadă etc. Decu a făcut pînă seara recensămîntul cîinilor, din casă în casă, să descopere al cui era cîinele. Avea semnalmentele: culoare neagră; sexul — masculin, după mărime; urechile, botul etc. — aşa cum îl văzuse el din turla bisericii. Şi-a ajuns la Vasile. Frati-meu, la poartă. «Unde e Napoleon al tău» «Doarme.» «De ce doarme, Vasile?» «E obosit, Decule.» «Mă, vere, spune adevărul: de ce doarme?» «Vere, ăsta e adevărul: e obosit de alergătură.» «Aha, care va să zică el fu cu obiectul în coadă.» «El?» «Napoleon?» «Napoleon.» «Care va să zică, asta e situaţia, vere?» «Asta, vere.» «Bine, noroc.» «Noroc.» Şi s-a dus Decu Crîngaşu şi nimeni nici nu şi-a pus o asemenea întrebare: dacă Vasile a făcut-o ca să se distreze? Ori din prostie? Decu a zis c-a făcut-o din duşmănie şi aşa a rămas. Şi pe lîngă asta s-a legat şi problema cu şareta şi Irod, şi problema, cum îi zicea Decu Crîngaşu, cu situaţia plăpumarului. Şi a intrat Vasile la mititica şi-a stat cîţiva ani pentru o cutie goală.“ Rareori o bufonerie (şi lingvistică) a camuflat o întîmplare mai crudă. Conflictul dintre Vasile şi Decu pare (şi este) derizoriu, dar împrejurările îl transformă în altceva. La D. R. Popescu istoria are peste tot această înfăţişare de farsă sub care se ascund mari violenţe. În *Cei doi din dreptul Ţebei,* cîţiva adolescenţi pun stăpînire pe un sat, în absenţa bărbaţilor, duşi pe front. Ei inventează nişte jocuri nemaiauzite. Doi preoţi sînt crucificaţi şi umflaţi cu pompa de la bicicletă. Un alt per-

Scanned with OKEN Scanner

sonaj este plimbat călare pe măgar, cu lăutari pe de margine, batjocorit și scuipat de torționarii adolescenți. Precocitatea criminală amintește de proza lui Capote și Salinger. În *F.*, pe lîngă multe alte spectacole ale crimei, există și acela al umilirii unei femei de către reprezentanții abuzivi ai autorității, care vor s-o silească să spună unde a ascuns fiul ei o armă. Femeia e chiar mătușa Maria și totul e o monstruoasă înscenare: „Să nu pomenesc decît de noaptea cînd au luat-o din casă și au urcat-o într-o sanie și-au dus-o spre Turnu-vechi întrebînd-o unde este ascuns revolverul lui Păun. Nu știu de nici un pistol, zicea ea, dar ei, împreună cu Cicerone Stoica (rămas în sat, schimbîndu-și doar hainele de cînd era jandarm) o tot înghionteau între coaste, pe la spate, cu codărîștea biciuștii, să creadă ea că e țeavă de pușcă și să recunoască. Și la marginea pădurii Teiș au dat-o jos din sanie și i-au spus să meargă prin nămeți înaintea cailor și să-și facă rugăciunea dacă nu spune unde se află arma [...] Unde e pistolul? întrebau. Nu știu, răspundea ea. Hai s-o împușcăm, vorbeau ei între ei. Nu aici, mai lîngă mijlocul pădurii, vorbeau ei între ei, intrînd în pădurea de tei. Au oprit sania și au țăcănit armele, încercîndu-le și i-au spus s-o ia printre copaci și ea a pornit printre teii înzăpeziți [...] Și ei o împingeau de la spate cu țeava puștilor, să le simtă mereu în spate. Hai s-o împușcăm, tot ziceau ei între ei. Și atunci unul dintre ei a tras. Și ea a căzut înainte, cu fața în zăpadă, și-a rămas nemișcată. Și doar nu trăsese în ea, trăsese în aer, n-o împușcase. Au ridicat-o și atunci au simțit un miros de om și au început să rîdă, arătîndu-i cu degetele fusta udă. Și ea n-a înțeles din prima clipă ce se întîmplase, visa, ori de ce rîdeau ei? Și cînd și-a dat seama a cuprins-o o rușine îngrozitoare și a început să plîngă ca o fată mare și în clipa aceea ar fi preferat să fie moartă decît să pățească asemenea rușine. Și-au tot rîs ei, umilind-o, apoi i-au spus să meargă mai departe, că nu scăpase dacă se scăpase pe ea. Și ea a mers și iarăși unul dintre ei a descărcat pușca în aer, însă mătușă-sa n-a mai căzut, a rămas în picioare. Și chiar de-ar fi tras în ea ar fi rămas în picioare.“ Dacă s-ar face un studiu de topologie a crimei

Scanned with OKEN Scanner

în ciclul *F*, s-ar descoperi cîte insolite locuri adăpostesc cadavre : scorbura copacului, unde e vîrît un schelet ros de șoareci ; butoaiele de vin din pivnița internatului ; burta unui cal. Și așa mai departe. Inventivitatea istoriei este fără margini.

Dar cine sînt protagoniștii și martorii acestor întîmplări ? Majoritatea par ieșiți dintr-o imaginație a naturii nu mai puțin productivă decît aceea a istoriei. Voi începe cu martorii. Nicanor e un adolescent care merge numai pe catalige, așa cum Dimie stă cocoțat în plop. Dacă primul e un martor absolut inocent, al doilea e un fost torționar care vrea să fie considerat nebun și iertat. Odată cu păcatul, deriziunea cuprinde și ispășirea. Dimie e un stîlpnic de tip nou. Don Iliuță e un nonconformist. Profesor de desen, alungat de la liceu pentru că umbla desculț, el se identifică cu Gauguin, profesînd un fel de rousseauism. Pictează, doar boi și vaci. Nici un om. Protagoniștii, la rîndul lor, sînt mult mai numeroși. Unii sînt marcați de semne fizice, ca Ghearăîntoarsă, ale cărui degete pot apuca pe ambele părți ale mîinii, sau ca Țeavălungă, un pitic priapic, meritîndu-și, s-ar zice, porecla. Celce nu poate muri : putrezirea lui lentă umple de miasme satul de la un capăt la altul al ciclului *F*. Ică e un fost circar, făcînd zidul morții pe motocicletă și descoperindu-și apoi vocația de șef politic. Florentina Firulescu e o Ileană bestială, sub o aparență stăpînită. E singura femeie torționară din romanele lui D. R. Popescu. Cicerone Stoica sau Dimie sînt subalternii.

Despre ultimul, Moise spune : „Unul stă acum în plop ca dovadă că elementarul și-a ieșit din albia sa firească, au sărit siguranțele ce-l țineau pe om în formele sale veșnice, de existență pe pămînt...“ Este, neîndoielnic, caracterizarea cea mai exactă a acestei lumi ieșite din țîțîni. Noe, alt țăran, și-a construit o corabie, a umplut-o de animale și așteaptă liniștit potopul. Don Iliuță, pe lîngă că desenează exclusiv animale, afirmă că șoricarul lui e superior oamenilor. Moise are din nou dreptate : „Dar nu-ți dai seama că prin asta arăți — și popa e convins — că șoricarul tău poate ce nu poate omul : să ucidă șobolanii. Îți dai seama ce jos situezi

Scanned with OKEN Scanner

tu omul crezînd că salvarea ne va veni de la cîini ?“

Oameni și cîini : acesta pare leitmotivul întregului ciclu. Pînă la urmă, universul din *F* seamănă cu un bestiar. Moise însuși îi apare lui Nicolae, cînd acesta își pune în cap să-l ucidă, ca un om și, în același timp, ca un animal. La beție, Moise behăie căprește. El are și un corn, de taur. Uciderea lui imaginară seamănă cu aceea mitică a balarului de către sfîntul Gheorghe : „L-am lovit pe Moise de trei ori : nici nu mai respira acum, nici nu mai gemea, nici nu se mai mișca. Devenise ce nu fusese niciodată. Nu zbura. Nu behăia. Era cu fața în sus. Îmi vedeam umbra lîngă el, tăindu-l în două [...] Și am putut să-mi pipăi atunci lumina din degetele care strîngeau piatra. Și-am strigat : sînt, sînt aici ! Și l-am pipăit și pe Moise, mai ales cornul l-am pipăit și am simțit că el există și asta însemna că și fapta mea exista și puteam s-o pipăi. Cum pipăiam și piatra cu care : pac, pac pac !“ Nicanor are coșmare cu ființe zoomorfe, cu oameni cu capete de cîini : „Țeavălungă avea două capete, dinainte avea cap de om și dindărăt avea cap de cîine și lătra. Și gîtul lui Ciocănelea ținea două capete. Și și Crăișorii amîndoi lătrau cîinește. Și Bița avea în gura de om dinți de cîine și în gura de cățea dinți de om auriți. Cu un cap vorbeau și cu altul mîrîiau, cîntau și schelălăiau în același timp și se dădeau peste cap, ori jucau capra și cînd le era foame veneau și mîncau un soldat ce ieșea din apă viu și gol“. În acest *mondo cane* se răspîndește la un moment dat turbarea. Cîinii sînt uciși unul după altul. Dar adevărata boală nu este a cîinilor, ci a oamenilor. O psihoză ucigașă pune stăpînire pe sat. Originea ei am analizat-o în pasajul de la care am pornit. La o nuntă, tatăl miresei turbează și e închis într-o cușcă și ținut acolo pînă cînd îi rupe gratiile cu dinții și, reușind să evadeze, se aruncă în fîntînă. Satul e cuprins de panică. Găinile, gîștele și oile sînt omorîte unele după altele. Atmosfera este inchizitorială. O babă schimbă numele oamenilor ca să nu-i găsească turbarea. Ca în *Rinocerii* lui Eugen Ionesco, teroarea cucerește treptat toate pozițiile de rezistență. Țăranii organizați în comandouri dau foc uscăturilor și putregaiurilor din pădure, împușcînd animalele nevino-

Scanned with OKEN Scanner

vate. Ultima victimă este doctorul Dănilă, un fel de Béranger, cel care constatase primul caz de turbare. Cercul infernal se închide. Ademenit de Florentina, pe care o iubea, în pădure, e hăituit apoi ca un cîine turbat. Totul se amestecă, oameni şi cîini, într-o viziune macabră a naşterii unei specii noi şi îngrozitoare : „Au tras cu armele în vînt, umplînd aerul cu miros de pulbere arsă şi cîinii încălziţi şi sleiţi şi ei de vlagă l-au împins pînă în Dunăre şi el a început să se apere azvîrlindu-le apă în ochi şi ei au năvălit pe el şi l-au doborît la mal în apă şi nu se mai vedea între valuri om de cîine, erau unul peste altul, ca un alt soi de animal : făcut din capete de cîine şi din trupuri de cîine şi avînd şi un cap de om şi mîini şi picioare de om.“

Scanned with OKEN Scanner

DEMONUL JOVIAL

„În ultima vreme Antipa lucra la starea civilă. Erau două birouri. Într-unul se oficiau căsătoriile, în celălalt se înregistrau decesele. Antipa nu era chiar *ofițerul*, omul acela important și solemn care întreabă dacă o iei de nevastă sau te ia de bărbat, dar ceva învîrtea pe acolo și, sigur, era funcționarul din cealaltă odaie unde primeai scris negru pe alb că mama, fiul, tata, unchiul sînt morți, au murit și nu se mai întorc, au fost scoși din *scripte*, nimeni și nimic nu-i mai poate întoarce, el era omul care-ți *elibera dovada* că celălalt nu mai există. Antipa era funcționarul neantului.

Oho, dar din asta a ieșit gluma. Orașul era mic, toată lumea cunoștea pe toată lumea. La cîrciumă și la primărie vin toți. Într-o seară a trecut pe lîngă masa noastră Biducă, paznicul de la baia comunală. Unul care abia se vedea din conopida uriașă a tiroidei lui, un colos nu mai înalt de un metru și șaizeci și cinci, nasul se putea ghici pe fața lui, ochii însă nu, gura ca o ploșniță mare roșie, umedă, lucioasă, asta se vedea, și urechile ca două foi de varză fîlfîiau atunci cînd capul încerca să se rotească pe umeri, înfipt chiar în mijlocul spinării unui cașalot și apoi picioarele chiar din subsuori coborînd cu tot cu burtă pînă jos la tălpi. Ăsta era Biducă. [...] Biducă își făcea cu greu loc printre mese. Îl vezi ? a spus pe neașteptate Antipa, joi moare ! Era luni. De fapt, nu l-am auzit decît cînd a spus a doua oară :

joi moare. Cine ? a întrebat doctorul Puşlenghea. Biducă. Unde-i Biducă ? a întrebat profesorul Lăduncă. Ne-am uitat în jur, erau puţine mese ocupate, început de săptămînă, *relache* la orchestră, acelaşi lucru ca şi în marile restaurante din marile oraşe. Dar Biducă nu mai era acolo, ne-am amintit că trecuse pe lîngă noi, iar Antipa a spus : a trecut pe aici. Hi, hi, a rîs Puşlenghea, şi de ce să moară ? Moare, a rîs şi Antipa şi am început toţi să rîdem. Fără să arătăm asta, eram bucuroşi că Antipa rămăsese în seara asta cu noi, nu plecase acasă la Albala. Eşti dat dracu, sughiţa Druică şi se îneca de rîs. Am şi certificatul, a spus Antipa. A băgat mîna în buzunarul hainei şi a scos o foaie împăturită. A desfăcut-o încet, a netezit-o pe masă. Era într-adevăr certificatul de deces al lui Biducă, completat de Antipa, data era aceea anunţată de el, joi, ştiu bine, joi, nu ţin minte data exactă, dar era iarnă, cam un an jumătate înainte de moartea preotului Zota. Hîrtia a trecut prin mîinile fiecăruia, aş putea spune fără să greşesc prea mult, ca şi scrisoarea unui prieten comun sau textul vreunei bine cunoscute parodii după Coşbuc sau Topîrceanu. Nu mai rîdea nimeni, dar nu putea fi vorba de teamă atunci, încă nu. Curiozitate şi neîncredere, dar în felul ăsta priveam o mie de lucruri. Eşti un potlogar, a spus în cele din urmă Puşlenghea, un mare şmecher care se plictiseşte mai al naibii decît noi toţi, dar ştiu de unde ai luat asta, era în spatele meu alaltăieri la cabinet, veniseşi pentru ipohondria ta [...] erai acolo, spunea doctorul, ameninţîndu-l cu coada unei furculiţe şi ai văzut cînd l-am consultat pe nenorocitul ăsta, i-ai citit fişa şi cine ştie ce-ai înţeles ! Antipa, mă băiatule, poate ai citit *Medicina la domiciliu*, sau asculţi dimineaţa *Sfatul medicului*, poate că ai priceput că nu stau bine lucrurile cu grasul ăsta, poate, dar pînă să moară cine-o mai ştie pe asta şi chiar ziua ? Joi, a spus Antipa. Faţa lui era senină, zîmbitoare, dar, mi-amintesc bine, atunci am trecut peste asta, părea un străin, avea aerul unui călător atunci sosit care spune localnicilor lucruri noi. Păi de ce joi, mă băiatule ? a rîs Puşlenghea. Facem pariu ? (dar cine, cine a spus întîi : *facem pariu ?...)* asta

Scanned with OKEN Scanner

ne-a electrizat, a readus printre noi buna dispoziţie, da, vrem, am urlat unanim, am ciocnit paharele, şi, ca unul mai în vîrstă, arbitru sever şi imparţial, Costache Onu *a tăiat* pariul : o ladă de sticle cu bere ! Ei, da, joi Biducă nu a murit. Antipa a plătit berea. De unde să ştiu eu că joi, a spus el senin. Ce sînt eu ? ! Am rîs de el, beam cu un fel de uşurare la care nu ne gîndeam atunci. Tupeu la băiatu, rîdea Druică. Biducă a murit lunea următoare. Am făcut o horă în jurul lui Antipa, mă scap pe mine dă atîta rîs, spunea Druică, ţopăiam pe lîngă Antipa n-ai ghicit, n-ai ghicit, mincinosule, lăudărosule, n-ai ghicit. Iar el se apăra senin, aşa ca la ziua onomastică, toţi se reped la tine cu strigăte scurte şi prietenoase şi tu încerci să scapi în acelaşi fel, ce aveţi dom'le, gata, ajunge."

Primul lucru interesant în acest fragment din romanul lui George Bălăiţă *Lumea în două zile* (1975) este caracterul de *enormitate* al întîmplării relatate. Cei cinci bărbaţi (vor fi, de obicei, doisprezece) strînşi în cîrciuma lui Moiselini din orăşelul Dealu Ocna sînt smulşi cu bruscheţe din plictiseala lor cotidiană de profeţia unuia dintre ei. Profetul, doar pe jumătate mincinos, este Antipa, un funcţionar mărunt la biroul de decese al primăriei. El le propune un pariu nemaiauzit. Totul seamănă cu un joc sau cu o farsă cam sinistră. Biducă, paznicul, nu moare exact în ziua anunţată, moare totuşi curînd după aceea. Următoarele profeţii nu vor mai da greş, nici măcar în acest fel relativ ; ca şi cum certificatele de deces, completate dinainte, ar atrage în chip inexplicabil moartea titularilor. Antipa îşi va onora numele de „funcţionar al neantului", pe care i-l dă povestitorul.

Straniile decese (în legătură cu care autorităţile vor deschide o anchetă) se produc oarecum pe neaşteptate, într-o lume ce pare complet nepregătită pentru miracol. Personajele sînt recrutate în majoritate din mica intelectualitate locală, la care se adaugă lumpenii şi alte categorii de tîrgoveţi. Întîiul mort fiind paznicul oligofren al băii comunale, ceilalţi vor fi şeful gării şi un preot

Scanned with OKEN Scanner

beţiv. Relieful uman al convivilor de la cîrciuma lui Moiselini este minim. Lucrul cel mai important pe care îl ştim despre ei este că le place să mănînce şi să bea şi că-i amuză glumele grosolane. I-am putea bănui de o carenţă profundă de ordin existenţial. Sînt fiinţe larvare, vegetative: am putea spune, la rigoare, că sînt nişte morţi potenţiali, încît nu-i vine greu lui Antipa să le treacă numele, unul cîte unul, pe certificatele lui. Lumea de la cîrciumă reprezintă în eşantion lumea întregului roman : inşi mediocri, vulgari, primitivi. Distracţiile le sînt pe măsură. Biducă, piticul monstruos, arghezian şi arcimboldesc (pierdut în conopida uriaşă a tiroidei lui, cu gura ca o ploşniţă şi urechile asemeni unor foi de varză), îi rezumă în formă caricaturală. E simbolul şi măscăriciul lor : le seamănă mult mai bine decît îşi închipuie, cînd îl iau în rîs. Stupiditatea e o primă trăsătură. A doua o constituie lipsa complexităţii morale : suflete obediente şi deopotrivă agresive, umile şi de o familiaritate grobiană. În intimitatea nemărturisită a vieţii lor, toţi sînt specii de Biducă. N-au nimic sfînt : acesta e terenul pe care cade provocarea lui Antipa. Pariul cu moartea *altuia* e o joacă abjectă. Nici o emoţie adevărată nu încape aici, poate mai puţin aceea de stupoare în faţa unui hazard ce se arată previzibil. Spaima lor, cîtă e, e viscerală, lipsită de sens etic. Nici o înfiorare metafizică nu mişcă apa stătută a acestor *suflete moarte*. În absenţa spiritului moral, accesul la tragic le este închis. S-ar părea, mai curînd, că avem de-a face cu nişte eroi comici. Miza jocului în care se pomenesc antrenaţi fiind însă moartea, categoria (şi stilistică) cea mai potrivită este aceea a grotescului.

Aceste lucruri devin evidente cînd analizăm romanul. El este compus din două mari părţi, de egală întindere, corespunzînd celor două zile în care se petrec întîmplările : solstiţiul de iarnă şi solstiţiul de vară. O anume simetrie a părţilor e anunţată de la început. „Schimbarea petrecută cu cîteva zile în urmă capătă în dimineaţa de 21 decembrie o intensitate neobişnuită. Peste ţinutul acoperit cu mari zăpezi începuse să bată un vînd cald..." Cu aceste fraze se deschide partea întîi a romanului.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a doua este introdusă tot prin indicații meteorologice : „Nimic în cerul dimineții de 21 iunie nu pare să prevestească grindina“ *. Un decembrie canicular și un iunie furtunos : solstițiile sînt tulburate. Prima parte începe cu trezirea din somn a lui Antipa și a soției lui, Felicia, și se încheie, în aceeași noapte, cu o petrecere de familie. De mai mulți ani, soții Antipa sărbătoresc ajunul Crăciunului în seara de 21 decembrie. A doua parte ni-l arată pe Antipa în afara casei de la Albala, în orașul Dealu Ocna, unde face zilnic naveta. Și această zi se încheie cu o petrecere rituală : la cîrciuma lui Moiselini. E și ultima zi (agitată, plină de mișcare, cu întîlniri neprevăzute) din viața personajului care, în aceeași seară, e omorît de un nebun.

Deosebirea dintre cele două părți ține, înainte de orice, de atmosferă. Totul desparte, în fond, solstițiul de iarnă, în care zăpezile se topesc brusc sub valul de căldură, de solstițiul de vară, în care cade o grindină de sfîrșit de lume. Paradisului domestic din partea inaugurală îi corespunde, în următoarea, un infern, din care nu lipsesc un pariu cu moartea și o crimă. Ideea opoziției o descoperim formulată explicit în conversația dintre doi cîini, Argus și Eromanga **. Argus se laudă iubitei lui Eromanga cu scrierea unui poem filosofic : „Poemul filosofic intitulat *Mondo cane* cuprinde, acum ți-am mai spus, două părți : prima parte, numită Do-

* Considerații meteorologice găsim și la începutul *Omului fără însușiri*, marele roman al lui Robert Musil : „Se semnală o depresiune deasupra Atlanticului ; ea se deplasa de la vest la est în direcția unui anticiclon situat deasupra Rusiei etc.“ Și, după un sfert de pagină în acest stil profesional : „Altfel spus, dacă nu ne temem să recurgem la o formulă demodată, dar perfect judicioasă : era o frumoasă zi de august 1913.“ Procedeul este, la Musil, ironic.

** În proză, cîinii au mai jucat acest rol de personaje familiare și vorbitoare, de exemplu în celebra nuvelă a lui Cervantes, *Colocviul cîinilor*, care a creat un adevărat gen. Verosimilitatea romanului realist a întrerupt o vreme astfel de năzdrăvănii. George Bălăiță pare a se fi inspirat din gogolienele *Însemnări ale unui nebun*, nuvelă menționată în două rînduri în *Lumea în două zile*, și unde cîinii Maggy și Fidèle se conversează batjocoritor despre stăpînii lor.

Scanned with OKEN Scanner

mestica, se ocupa de lucrurile calme, sigure, caraghioase, dar lipsite de primejdie, pe care cîinele le caută cu înfrigurare și spre care ultimul vagabond ca și marele conducător de oști aspiră mărturisit sau nu spaima de provizorat ne mînă într-acolo. Dar ce facem o dată ajunși acolo ? Dacă ajungem ! Aici începe partea a doua a poemului meu : Infernalia. Ea se ocupă de lucrurile tulburi, întunecate, irațională. Nu vreau să te conving că noi cîinii facem pe dracu în patru să ne găsim un coteț cald, o strachină cu lături și un stăpîn mai de doamne-ajută numai și numai pentru a ne putea pregăti saltul în marele spațiu neluminat al imprevizibilului. Vreau doar să arăt cum într-o singură ființă aceste două stări sînt active și într-un echilibru relativ, care face tocmai farmecul speței..." Acest pasaj conține întreg romanul, ca o emblemă. Lumea în două zile este lumea cu două fețe : domestică și infernală. Trăite pe rînd de Antipa, ele sînt în fond inseparabile. Romanul se bazează pe această parabolă a sufletului uman, dublu și contradictoriu : banal și extraordinar, supus și revoltat, lumesc și diavolesc.

Eroul principal fiind Antipa, existența lui — aceea domestică și deopotrivă aceea infernală — este surprinsă în două zile de sărbătoare. Sărbătoarea reprezintă un element capital pentru înțelegerea romanului. Cea dintîi, petrecută în familie, își are ritualul neschimbat de cîțiva ani. În ziua respectivă. Antipa stă acasă, ca și cum ar fi bolnav, și se complace în a fi îngrijit, tratat, răsfățat de Felicia. E total inactiv, dormitînd în fotoliu și așteptînd să se facă seară. Cînd e trimis după niște cumpărături urgente, se îmbracă gros, încotoșmănit, cu șal și șoșoni bătrînești, ca Belikov, omul în carapace din nuvela lui Cehov, deși vremea e călduroasă iar el, un om tînăr și sănătos. Pe străzi pare nelalocul lui, stingher și rătăcit. Joacă într-un fel rolul bărbatului din epoca matriarhatului. Femeia, Felicia, e, din contra, spiritul activ și dominator. Sculată foarte devreme, tîrguiește, gătește, robotește, prepară sărbătoarea casei. O sărbătoare care nu coincide cu aceea oficială : își are atît timpul (altul decît

Scanned with OKEN Scanner

Ajunul de Crăciun al creştinilor), cît şi spaţiul ei propriu (casa, domesticitatea).

Rareori un romancier a zugrăvit cu mai mult talent atmosfera şi bucuriile domesticităţii decît George Bălăiţă în primele două sute de pagini ale *Lumii în două zile*. Cîţiva ani după acest roman, Günter Grass a evocat în *Der Butt* istoria unui cuplu care traversează aceleaşi provincii încîntătoare, stupide, pline de farmec şi plictisitoare ale domesticităţii. Unele pagini sînt remarcabil de asemănătoare, pînă şi în tonul aproape solemn în care se oficiază străvechiul cult al casei, al bărbatului şi al femeii sale. Voi desprinde din *Lumea în două zile* trei pasaje caracteristice. Casa îşi are zeitatea, întruchipată de o femeie uriaşă, cu braţe harnice care plămădesc simbolic aluatul: „Astăzi în casa lor se plămădeşte şi se coace aluatul, se bagă la cuptor friptura şi se fierb sarmalele. Dimineaţa în întuneric, o femeie mare cu faţa lată şi braţe uriaşe pătrunde în bucătărie fără ca oamenii care dorm s-o simtă. Ochii ei sînt blînzi şi încrezători ca ai acelor mamifere rumegătoare greoaie şi ascultătoare, nedespărţite de om. S-ar spune că nici un şoarece nu ar mai avea loc în încăperea strimtă după pătrunderea acestei femei, dar ea se mişcă uşor şi, aşa mare, se strecoară cu uşurinţă, lunecă, dacă ar exista horn ai spune că pe acolo a intrat.“ În acelaşi fel, toate micile îndeletniciri casnice sînt mitizate, oficiate solemn, încît lucrurile capătă un aer fantastic, ca şi cum ar avea o viaţă a lor sau ca şi cum în fiecare ar sălăşlui un duh propriu: „Tăind o felie de pîine, Antipa loveşte cu cotul toarta unei cratiţi, cratiţa dă peste un ibric plin cu ceva cafeniu, vîscos. Ibricul nimereşte în acelaşi timp două pahare, Antipa sare să le prindă, nu reuşeşte, dar, în salt, atinge cu capul poliţa cu vase goale, vasele se rostogolesc, ţopăie cu mare veselie, aşa că nimeni nu mai aude cum se sparg paharele, deodată e linişte, se vede orezul cum se scurge dintr-o farfurie răsturnată, un norişor de făină pluteşte sub tavan, ca un cîntec de greier se aude acum pocnetul zmalţului şi vasele tăcute şi numai dumnezeu ştie cum deodată frigiderul izbucneşte în flăcări pe semne din cauza unei cozi de peşte afumat ajunsă în congela-

Scanned with OKEN Scanner

tor.“ În această atmosferă se săvîrșește ritul sacru al împreunării : „Bărbatul și femeia fac acum un cuplu străvechi. El o poartă pe umeri, ochii lui sînt orbi și senini, privesc lumea fără curiozitate și speranță, dar picioarele sînt zdravene, țin la drum lung. Ochii femeii purtate în cîrcă sînt încă vii, pătrunzători, neliniștiți, veșnic la pîndă, ei descoperă, cercetează, aleg. Picioarele ei sînt moi, măduva oaselor lungi este uscată, oasele rotunde sînt seci. Cuplul își caută un loc într-o încăpere care se lărgește peste măsură și cuprinde lumea.“

Să notăm că evocările au uneori o notă comică. Bărbatul își părăsește din cînd în cînd fotoliul de stăpîn al somnolării sale și pătrunde pe domeniul Femeii. Aici el se poartă stîngaci, stîrnind animația și ilaritatea obiectelor. Comicul în general este adeseori legat de stîngăcia devastatoare, cu precizarea că dezastrul privește exclusiv obiectele : în mijlocul prăpădului material, omul rămîne, în chip miraculos, intact. Cinematograful ne-a dezvăluit această particularitate. Rîsul nu distruge decît lucrurile, protejînd oamenii. Domestica are, în romanul lui George Bălăiță, o latură solemnă (care reconstituie o viață mitică) și una comică (prin care mitul e tulburat de accidente hazlii). Pregătirea sărbătorii în casa Antipa le cuprinde în permanență pe amîndouă. Bărbatul nimerește din greșeală în templul Femeii, în bucătăria fabuloasă, plină de mirosuri, de culori, de de obiecte utile și, deodată, ca și cum zeul serios al domesticității s-ar da peste cap și s-ar preface într-un duh hazliu, pus pe șotii, lucrurile și fenomenele casei își ies din rosturi : „Te iubesc, Felicia, vrea să spună Antipa, dar gura lui rămîne încleștată. Laptele, strigă el, laptele... El se repede spre oala roșie în care laptele (pus doar la încălzit pentru vreun aluat important) clocotește și urcă. Antipa nu ajunge. Spuma albă dă năvală. Inundă arzătorul. Stinge flacăra. Mirosul laptelui ars. Gustul laptelui *afumat* în bolta vastă a cerului gurii la umbra căruia Antipa, ca toți semenii lui, trăise o bună parte a vieții de pînă acum. Antipa vrea să întrerupă gazul, întinde mîna spre robinet (gazul fluieră nevăzut) dar se împiedică în șorțul în care singur se înfășurase. Cade. Vai ce neîndemî-

Scanned with OKEN Scanner

natic ești, spune Felicia, mă încurci, ar trebui să te duci la tine. Se aplecă să-l ajute, mîna stîngă întinsă în timp ce dreapta face trei treburi odată : așază cozonacul în tavă, împachetează sarmalele, închide robinetul gazului. Ușor, îl apucă pe Antipa de o aripă dar, din nebăgare de seamă, îl scapă în oala cu supă care fierbe la foc scăzut."

Ca un aluat care crește și dă pe dinafară, descrierea domesticității fabuloase și vesele atinge apogeul în cina sărbătorească de la sfîrșitul primei zile (în capitolele 30—33). Vin pe rînd invitații, rude și prieteni ai casei, bătrînul Antipa, August pălărierul, Pașaliu, iar la urmă, doi intruși, inginerul Druică și doamna Stănciulescu, o vecină, de a căror prezență neașteptată se leagă unele perturbări ale ritualului. Scenele serioase și cele comice alternează. Pomul de Crăciun e împodobit, masa e plină de bunătăți, vinul curge în pahare. Felicia — femeia casei, gingașă, stăruitoare, delicat-opresivă, iubitoare și geloasă — se teme pentru bărbatul ei — care rămîne, sub aparența cazanieră de moment, eternul aventurier, insezizabil și înșelător. Raporturile lor, adaptate sărbătorii, își vădesc în permanență natura conflictuală. Femeia e bănuitoare, Bărbatul, secret. Sărbătoarea casei e în bună măsură trucată și mincinoasă. Nu atît fiindcă ziua a fost schimbată, cît fiindcă nu reușește să fie o adevărată sărbătoare. Marele kief îndelung pregătit nu are loc. Oaspeții adorm de oboseală, Felicia se agită fără sens, Antipa se plictisește. Din amorțire îi scoate sosirea lui Druică, străinul, limbutul. Nu pentru multă vreme. Trezirea e aparentă. Doamna Stănciulescu aduce la rîndul ei vestea că o vecină e gata să nască și trebuie chemată salvarea. Întîmplările se precipită brusc, ca într-o comedie. Au loc tot felul de întîmplări și accidente hazlii care presară în evenimente o oarecare doză de neprevăzut. Nu se știe exact unde se află granița dintre ce se petrece realmente și colportajul la care se dedau personajele. Toată lumea aleargă s-o vadă pe femeia care naște. O mulțime imensă așteaptă în fața ușii ei cu sufletul la gură. Nu există sărbătoare fără miracol. Sufletul însetat de miracol este ca un pămînt uscat care absoarbe apa.

Scanned with OKEN Scanner

Miracolul e vînat, pîndit, cu o curiozitate mic-burgheză și mahalagească. Romanul lui George Bălăiță descrie, cîtă vreme această nevoie rămîne nesatisfăcută, o falsă sărbătoare. Felicia e femeia stearpă (așa cel puțin crede ea) și sărbătoarea casei ei este la fel de stearpă. Crăciunul este ziua simbolică a nașterii. Miracolul neprodus în paradisul domestic va fi căutat în afară, cu un fel de furie. Gazde și oaspeți dau buzna la ușa fetei Maria, în dorința obscură de a fi martorii unei eveniment real și în același timp miraculos : „A născut, spune ea, un băiat voinic. Mulțimea scoate un geamăt, un oftat uriaș, fără grabă ea se desface în două mari șuvoaie tăcute și astfel, ocolind femeia mesager, mișcîndu-se de cealaltă parte a ușii, pătrunde în casa bătrînilor Marcai. În spatele oamenilor, umbra amenițătoare a scării urcînd spre cerul îndepărtat. Dar cineva prinde sub talpă laba piciorului doamnei Stănciulescu. Ea urlă. În jurul ei trupurile oamenilor se agită pe neașteptate, într-o clipă ușa este astupată de năvala mulțimii..." Predilecția pentru astfel de spectacole colective o găseam și în romanele lui D. R. Popescu : acolo murea mătușa Maria, aici naște femeia Maria. Spectacolul ne apare, în același timp, esențial și derizoriu, grav și comic : „Ceva tot am văzut, spune Antipa. M-am urcat pe o măsuță răsturnată și-am văzut în fundul casei *locul*, fata cu ochii în jos, mîinile moi, cred că-și privea pruncul în poală. Eu nu vedeam decît capul ei și gîtul pînă la umeri, avea undeva în spatele ei o lumină mică și de jur împrejur capetele oamenilor". Simbolistică transparență : fata Maria cu pruncul repetă scena nașterii biblice. În acest fel, jumătate serios, jumătate parodic, sensul sărbătorii este, măcar în parte, recuperat.

Infernalia conține un tabolu diferit. Singurul element comun constă în coexistența tonului grav cu acela de farsă. Dar dacă Domestica e solemn-burlescă, Infernalia e populată de imagini grotești. Eroii și întîmplările sînt surprinse, în această a doua zi, în *negativitatea* lor. Cu tot comicul, Domestica era o formă de sacralizare a vieții cotidiene. În Infernalia stăpînește, după cum o arată și numele, un duh demoniac. Cea mai mare parte a personajelor își au dublul negativ, diavolesc. Pălărie-

Scanned with OKEN Scanner

rului August. de exemplu, îi corespunde Anghel, șlefuitorul de oglinzi : întîiul este blînd, tolerant și înțelept ; al doilea, crud și fanatic. În Anghel sălășluiește răul pur. Se crede el însuși posesorul unui secret malefic și urmărește să facă din Antipa („un funcționar umil care ascunde o forță uriașă") ucenicul său, dar fiindcă nu-l găsește la înălțime, îl ucide. Anghel detestă jocul, gluma — ca instrumente ale rîsului pozitiv, sănătos, constructiv. Într-un monolog poate prea explicit, el se închipuie luntrașul lui Caron, ocazie în care întîlnește pe Cicikov, negustorul de suflete moarte. Nu-l iubește pe Cicikov, tranzacția acestuia părîndu-i-se neserioasă. Este și reproșul pe care-l face lui Antipa, în ale cărui pariuri vede o trădare a spiritului profund al răului. Anghel se simte înșelat în așteptările lui, care atribuiau funcționarului de la primărie onoarea de a fi reîncarnarea unui misterios Su-Cio, un chinez ghicitor în ramuri și proprietar al unei oglinzi în care se poate citi viitorul. Simbolistica aceasta, la care voi reveni, este pe alocuri excesivă și confuză. Deocamdată însă Infernalia mă interesează ca versiune negativă a Domesticii. Opozițiile pot fi urmărite și în cazul altor personaje. Casnica Felicia își are dublul în Silvia Racliș, farmacista de la Dealu Ocna. S-a atras atenția că numele acesteia din urmă are o conotație simbolică. Iubirea Feliciei este doar pătimașă și exclusivă. Silvia reprezintă sexualitatea ucigătoare. Prezența ei este un factor de sexualizare a universului înconjurător. În jurul Silviei se agită forțele diavolului. Laboratorul farmaciei e descris ca un loc al vrăjilor. Servitoarea, Achilina, la rîndul ei, seamănă cu o ființă demonică. Împerecherea dintre Antipa și Silvia nu mai are farmecul sacru și majestuos pe care-l avea — chiar dacă era lovită de sterilitate — iubirea cu Felicia : ea dezlănțuie elementele naturii într-o horă turbată. Singurul personaj care nu are un dublu este Antipa : dar el, într-un fel, își conține dublul. În definitiv, există în aceeași identitate, doi Antipa. Primul este insul cazanier, cu aspect bătrîncios, înfofolit, friguros, vegetativ și neîndemînatic din Domestica. Al doilea este un tînăr seducător, viril, energic, într-o continuă căutare, din Infernalia. Forțînd puțin comparația, am putea spune că

Scanned with OKEN Scanner

Oblomov devine Cicikov. Întîia înfăţişare pare, la sfîrşit, un deghizament de teatru menit a înşela bănuielile Feliciei : adevărata natură a Bărbatului se revelă în afara căminului. Viziunii matriarhale din Domestica îi trebuia un protagonist legat de casă, în jurul căruia să se consolideze familia : acesta este Felicia. În Infernalia, locul protagonistului îl ocupă Antipa, bărbatul emancipat, informat de duhurile drăceşti, cu care se joacă şi care, în cele din urmă, îl vor pierde.

La toate acestea, trebuie să adaugăm că, în raport cu aceea din Domestica, sărbătoarea din Infernalia apare răsturnată. Locul, ştim deja, nu mai este căminul, casa, ci cîrciuma. Preparativele şi desfăşurarea sărbătorii seamănă, atmosfera diferă. Poemul bucătăriei de exemplu îşi pierde orice lucire de poezie. Bucătăreasa, Pompilica, e o fiinţă vulgară şi animalică, versiune batjocoritoare, sarcastică, a Feliciei : „Pompilica învîrteşte debreţinii în tigaie pe aragaz, da, spune ea, cu o mînă ţine coada tigăii, în cealaltă are o furculiţă, întoarce cîrnaţii, scurţi, graşi. Ceva o stinghereşte pe dedesubt. O bretea, o cusătură, faţa ei spune că ar vrea să se scarpine, mîinile îşi văd înainte de treabă, ochii caută un stîlp, un zid, o ieşitură mai aspră, un colţ, o muchie, nu găseşte şi atunci îşi lipeşte coatele de coaste, pieptul îi iese mult în afară, şanţul dintre ţîţe se îngustează, se adînceşte, pînza halatului se întinde, nasturii de sus sînt gata să iasă din cheutori, jos la poale halatul se despică pînă la primul nasture, un picior se îndoaie, se sprijină pe vîrf, omoplaţii ei se strîng unul într-altul, se freacă între ei sub pînză, ceafa se înroşeşte şi ea, umerii la fel. Subsuorile ei exală un miros puternic care închide ca într-un clopot de sticlă toate mirosurile din bucătărie, un miros care se desprinde de la ea ca un animal ciudat venit din alte locuri, se tîrîie prin încăpere, urcă pe pereţi“. Parodia grotescă a domesticităţii e vizibilă mai ales în petrecerile de la cîrciuma lui Moiselini. Am reprodus la începutul eseului un pasaj dintr-o astfel de scenă. Cea mai de seamă dintre toate o întîlnim în capitolele 13—15. Trebuie să privim mai îndeaproape la aceste petreceri, ca să citim totul pe chipul infernal al sărbătorii. Locul

Scanned with OKEN Scanner

unde se pun la cale este o „odaie mică", o „cămăruță" din fundul cîrciumii, așadar un *séparé*. Spațiul, astfel delimitat, este și nu este acela public al cîrciumii. Întunecat de draperii din stofă groasă, trase pe inele ruginite și pătate de muște, interiorul este izolat într-un fel semnificativ de marele spațiu public. Nici petrecerea nu este una obișnuită : participanții sînt niște aleși, alcătuiesc o elită, care ține să se comporte ca atare, respectînd un ritual și interzicînd accesul intrușilor. Dominanta e sordidul. Căldură mare. Transpirație, Tensiune surdă între protagoniști în așteptarea festinului. Totul pare privit cu lupa, hipertrofiat și oarecum incongruent : legăturile nu devin manifeste de la început : gesturi întîmplătoare, un scaun, o mînă, o batistă udă, gulerul alb al halbei de bere, un obraz congestionat, o muscă pe fața de masă trăgîndu-și picioarele ca într-o mișcare de balet. Figurile care populează tabloul ies treptat la iveală din combinarea elementelor disparate : niciodată însă pînă la punctul în care protagoniștii să se individualizeze deplin. Urmărim filmul lent al constituirii unei mase amorfe. Există aici (ca și în cazul cinei din casa Feliciei) o semiotică a mîncării și ea e foarte importantă. Să raportăm întregul tablou la acela similar din *Fecioarele despletite*, pe care l-am descris în precedentul volum al cărții mele. În romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, eram invitați la un prînz *distins* și aristocratic, în pofida neglijenței de moment (care urmărea să sugereze o stare interioară de derută) : indiciu de lume bună, rafinată și pretențioasă ; mijloc totodată de caracterizare psihologică. În *Fecioarele despletite* masa era un loc care, reunind personajele, le și distingea unele de altele. Alcătuia o unitate vie, contradictorie, nu una amorfă. Fiecare participant avea raportul lui diferit cu masa (în ambele sensuri : cu masa ca loc al mîncării și cu masa ca ansamblu de persoane). Elementul definitoriu era de ordin calitativ : o calitate a sufletului fiecăruia reflectată de calitatea hranei și a modului de a mînca. Am putea vedea aici o însușire a romanului nostru antebelic, atît de burghez în această atitudine diferențiată calitativ. Scena corespunzătoare din *Lumea în două zile* stă, din capul locului, sub semnul, opus al cantității. Moiselini își face

Scanned with OKEN Scanner

apariția purtînd mîncarea pe o uriașă tavă — semn al amestecului, al indistinctului, — pe care sfîrîie apetisant mușchiul, se înfoaie, verde și gustoasă, salata și se fudulesc cu o anume nerușinare cartofii prăjiți. De data aceasta, hrana nu mai distinge, ci amestecă. Participanții la ospăț alcătuiesc o masă amorfă : cufundîndu-se în mîncare (o cufundare, putem spune, corporală : mîinile se înfig în hrană, degetele se mînjesc de grăsime, bărbiile se coboară la nivelul farfuriilor, sosurile se preling pe haine), convivii se confundă totodată între ei pînă la pierderea personalității. O asemănătoare corporalitate confuză ne întîmpină și în alt roman contemporan : mă gîndesc la ospățul trimalchian din noaptea Anului Nou cu care încep *Istoriile* lui Mircea Ciobanu. La originea literară a reprezentărilor îl găsim pe Arghezi din *Cimitirul* și celelalte. Deosebirea de finețea psihologică a prînzului din *Fecioarele despletite* trebuie încă o dată subliniată : în *Lumea în două zile* și în *Istorii*, ospățul e o sărbătoare a simțurilor, o orgie culinară, un triumf al fiziologicului. Nu numai distincția dintre protagoniști e abolită, dar și aceea dintre locul producerii hranei și locul consumării ei. Spiritul bucătăriei pătrunde în sufragerie : „democratizare“ care e o formă a promiscuității. Higiena burgheză s-a demodat. „Clasele“ se amestecă. Neacșu, lăutarul, și piticul Magot, chemați să înveselească adunarea, sînt anulați ei înșiși pînă la a nu-și mai putea juca rolul, îngurgitați parcă, de gîtlejul colectiv. Dezindividualizarea e deplină : „Mîinile apucă, gurile înfulecă. Plescăitul limbilor, trosnetul fălcilor [...]. Poți vedea doar un braț, cotul sau degetele și podul palmei și din încheietură doar jumătate sau părul ud încîlcit pe frunte, un ochi clipind sau șanțul de sub nas acoperit cu broboane mărunte de sudoare, o gambă strîmbă și păroasă, o ureche mișcîndu-se în ritmul fălcilor. Mărul lui Adam plutind săltînd la întîmplare. Și tusea, rîgîitul făcînd goluri și umflături în ceața mirosului, bășici spărgîndu-se sau pînză de corabie în vînt.“ La masa din cîrciuma lui Moiselini nu mai există decît organe și funcții.

Să facem un pas mai departe și să remarcăm că, dacă Domestica se sfîrșește cu nașterea (sărbătoare, totuși, parțial recuperată), Infernalia se sfîrșește (sau ar trebui să se sfîrșească, dacă autorul n-ar adăuga un epilog neașteptat) cu moartea (orice sens al sărbătorii fiind distrus *). În locul fecioarei cu pruncul din prima parte a romanului, avem în cea de a doua, versiunea grotescă și parodică a unei cine de taină (locul secret, aleșii). În mijloc, Antipa, informat de știința diavolească a prezicerii viitorului, în jur doisprezece petrecăreți (punînd la socoteală și cîinele care înfulecă sub masă, lovit cu picioarele de frații lui care au apucat un loc la masă). Veselia și orgiasticul ospăț par să dureze la nesfîrșit. Cînd, deodată, unul din cei prezenți își amintește de un eveniment îngrozitor, care-i privește pe toți, petrecut în aceeași zi, și de care uitase. „Puah, cum am uitat, spune procurorul Viziru, unde mi-o fi fost mintea ?! Stăm aici și bem și mîncăm și nimeni nu întreabă de el, parcă nu de atîtea ori am combătut noi aici. Onu ! A murit azi-dimineață.“ La aflarea veștii, în preotul Zota se trezește păstorul de oameni. Îi arată cu degetul, îi mustră pe tovarășii de chef, pe Antipa îndeosebi pentru pretenția lui de a prezice moartea (certificatul de deces al lui Onu, completat dinainte, fusese arătat tuturor) : „He, he, Antipa, preafericitule, ai auzit tu trîmbițele din cer și ți-a vorbit ție porumbelul ? Ai ținut mielul în brațe ? Ai făcut tu pe orb să vadă și ai ridicat un olog din așternutul lui ? Crezi că știi în adevăr ce știi ?“ Și încă : „Dacă este așa, te întreb, caraghiosule, eu, eu cît mai am de trăit și cînd voi trece eu rîul cel întunecat ?“ Antipa nu e Christos, e parodia lui, e Diavolul, dar știe : „Foarte curînd, spuse Antipa, azi chiar.“ Și oribila profeție se adevărește fulgerător : Zota se prăbușește, cîteva clipe mai tîrziu, în mijlocul scaunelor răsturnate, al paharelor sparte, al scrumierelor negre de mucuri, ca o vietate mare ce cade în somnul de veci.

---

* Romanul nu se încheie cu uciderea lui Antipa. Autorul adaugă un epilog din care aflăm că stearpa Felicia a dat naștere unui băiat etc. Această simbolistică optimistă ne deconcertează. Nimic în logica romanului nu prezicea ai doilea final.

Scanned with OKEN Scanner

O constatare utilă care se poate extrage de aici este aceea că lumea romanului lui George Bălăiță, pusă sub semnul cantității și al amorfului, este o lume nediferențiată (social, psihologic), de o promiscuitate vitală, primară și grotescă. Este mai în general lumea și a altor romane contemporane, de n-ar fi să numesc decît *Vînătoarea regală*. Eroul a încetat să mai fie propriu vorbind individul, deși protagoniștii nu lipsesc : eroul a devenit masa. Aproape fără excepție scenele memorabile au în centru o colectivitate care își îneacă indivizii componenți. Într-un fel, o parte a romanelor postbelice reînnoadă cu o tradiție a colectivismului pe care ionicul, mult mai interesat de individualități, o suprimase temporar. *Delirul* sau *Apa* sînt, de la titlu, asemenea romane în care psihoza contează mai mult decît psihologia și al căror erou colectiv provine adesea din subsolurile sociale. *Morometii* era încă ataşat viziunii dorice în care grupul uman mai păstra un sens al ordinei, de exemplu ordinea familială. Tot așa, *Groapa* descria un mediu anumit, existent separat de restul societății sau, mai exact, în marginea ei, de unde o agresa. În *Lumea în două zile* sau în *Vînătoarea regală* ne aflăm într-un moment final al acestei agresiuni, cînd anonimizarea eroilor a fost desăvîrșită de acțiunea corozivă a anomiei sociale. Oricît am dori, nu putem cu adevărat identifica eroi memorabili în astfel de romane în care domnia colectivității pare tiranică, absolută.

Acestui proces, în planul temei, îi corespunde o estetică implicită și ea nu mai este aceea a realismului doric (din *Răscoala* și din altele). Acolo exista un narator situat la oarecare distanță de niște evenimente considerate în obiectivitatea lor cea mai perfectă : cum am observat și altă dată, pentru demiurgul omniscient din romanele dorice, lumea reală există. În ionic, distanța dispărea iar naratorul adopta privirea unui simplu om, incapabil să depășească limitele experienței lui umane. Corinticul, la rîndul lui, reface distanța și demiurgia : cu deosebirea că naratorul are în vedere o lume care nu mai e obiectivă și care se supune pe de-a-ntregul voinței lui. Altfel spus, face ce vrea cu eroii povestirii

Scanned with OKEN Scanner

sale, pe care-i lipsește de personalitate, transformîndu-i în manechine, marionete, păpuși. Obține de la ei ce vrea, îi manipulează nestingherit. El însuși seamănă cu un scamator sau cu un prestidigitator, cu un demiurg jucăuș și infantil, iubind surprizele, farsele, bîlciul, caricatura, arta simplă și grosolană, culorile țipătoare. În romanul corintic, pe de altă parte, protagonistul nu mai este eroul individual, ci acela „tipic", „arhetipic", simbolic ori mitic: situat într-un raport specific cu colectivitatea. Nu este Petre Petre sau alt țăran din *Răscoala*, adică o parte alcătuitoare și nememorabilă a unui întreg. Eroul corinticului simbolizează întregul în loc să se cuprindă în el. Doricul, exprimînd o concepție în linii mari democratică despre om, corinticul exprimă una autoritară, rigidă, opresivă. Dar, trebuie precizat, o concepție în care înclinațiile dictatoriale și arbitrare, traduse în limbajul solemn-uniformizant al mitului, sînt permanent subminate de înclinația spre parodie, farsă și joc. Aceste laturi opuse sînt inseparabile. Din această cauză, romanele corintice sînt niște romane eroi-comice și (sau) satirice. În *Cartea Milionarului*, ca să alegem un exemplu știut, elementul comic era discret și imperceptibil, infiltrat în inima mitului, periclitînd seriozitatea, fără totuși a o transforma în contrariul ei. În *Lumea în două zile* comicul este de alt calibru și poate și de o altă natură: este rezultatul rîsului gros, răsunător, popular. Comparînd pe Gogol cu Rabelais, într-un mic studiu care nu a intrat pînă la urmă în cartea despre cel din urmă, M. Bahtin făcea o observație, de multe ori reluată de atunci și plină de consecințe, și anume că la amîndoi scriitorii rîsul exprimă o opoziție la morala culturii oficiale. Ceea ce criticul sovietic a numit „cultură populară a rîsului" nu este decît protestul unei întregi literaturi față de cultura „înaltă" a epocii, pe care a dublat-o și a parodiat-o printr-o lume proprie de reprezentări, personaje sau forme. O lume care-și are eroii, obiceiurile, sărbătorile izvorîte din nevoia de eliberare de sub apăsarea normelor celeilalte culturi, „superioare", admise sau care se consideră ca atare. „Rîsul gogolian este rîsul autentic al petrecerilor populare", spune M. Bahtin,

Scanned with OKEN Scanner

combătînd pe cei care vedeau în el doar satira uscată și austeră. „Acest rîs, incompatibil cu rîsul satiricului, definește trăsătura principală a creației lui Gogol. Se poate spune că natura sa interioară îl îmboldea să rîdă «ca zeii», dar el a socotit necesar să-și justifice rîsul prin limitele moralei umane din vremea sa“, Și mai departe : „Numai datorită culturii populare contemporaneitatea lui Gogol intră în «marele timp». Ea dă profunzime și asigură legătura figurilor carnavalești ale unor colectivități : bulevardul Nevski, funcționărimea, cancelaria, departamentul (începutul din *Mantaua,* invectiva : „departamentul mîrșăviilor și fleacurilor» etc.). Numai cultura populară face posibilă înțelegerea *morții vesele* la Gogol : Bulba care și-a pierdut luleaua, eroismul vesel, metamorfoza lui Akaki Akakievici în clipa dinaintea morții (delirul muribundului care înjură revoltat), peripețiile sale de după moarte. De fapt, colectivitățile carnavalești sînt extrase de rîsul popular din viața «adevărată», «serioasă», «corectă». Nimic serios nu poate fi opus rîsului. Rîsul este «singurul personaj pozitiv».“ Am citat pe larg părerea autorului *Problemelor de literatură și estetică* (trad. Nicolae Iliescu), fiindcă mi se pare că, pe de o parte, ea explică admirabil natura dublă, eroi-comică (mitul și parodia, seriosul și farsa) care caracterizează corinticul, în general, iar pe de alta definește un anume tip de jovialitate existentă în *Lumea în două zile* (și, în măsură mai mică, în *Ucenicul neascultător)* care înrudește viziunea romancierului român cu aceea a lui Gogol (și, prin el, cu a lui Rabelais și Sterne), binecunoscută dealtfel lui George Bălăiță, care se referă de cîteva ori în romanul său la *Suflete moarte* și alte scrieri gogoliene.

Acest raport se cuvine să ne rețină o clipă. Știm deja că Anghel se întîlnește cu Cicikov pe malul Styxului iar Antipa îi pomenește lui Pașaliu de Axenti Ivanovici Poprișcin. Eroul *Însemnărilor unui nebun* ilustrează ca și Cicikov o temă foarte răspîndită în literatura rusă (de la Gogol la Sologub și Andreev), aceea a nebuniei. Din acest punct de vedere, cel mai „rusesc“ personaj din *Lumea în două zile* este Anghel. În lite-

Scanned with OKEN Scanner

ratura noastră tema nebuniei și nebunul nu sînt organice, dacă exceptăm cazurile de demență erotică (eroul *Ciuleandrei* lui Rebreanu ori acela al *Vedeniei* lui Gib Mihăescu, Aneta Pascu din *Rădăcinile* Hortensiei Papadat-Bengescu etc.). În tot cazul, nu există marii nebuni care populează romanul rusesc, cu utopiile lor mărețe și absurde. Anghel ar fi putut fi unul din aceștia, însă personajul, copleșit de simbolistica al cărei purtător este, mi se pare neviabil, confecționat. E de observat și că Anghel este singurul personaj privit printr-o altă prismă decît aceea carnavalescă și grotescă, generală în roman. Este, cu alte cuvinte, un personaj „serios" și cu o demență ce ia o formă prea clinică. Faptul că el întruchipează refuzul glumei nu constituie un motiv. Autorul își abandonează nejustificat modalitatea ironic-jovială în care-și privește de obicei personajele.

Revenind la firul demonstrației, să spun că, pînă acum, am făcut abstracție de formula romanului, care e originală tocmai în măsura în care sprijină viziunea. Formula este oarecum paradoxală, deși nu străină de procedeele la modă în anii 60. O metodă pozitivă (ancheta unui jurist, pagini de jurnal medical etc.) se aplică unui caz de iraționalitate flagrantă. În cea mai mare parte, romanul se compune din notele luate de judecătorul Viziru (care face parte din grupul petrecăreților de la Dealu Ocna), după închiderea dosarului oficial și cînd cazul i-a fost retras ca să fie clasat. Din punct de vedere legal, cercetările nu au condus (și nu puteau conduce) la nici un rezultat. Viziru continuă cercetarea pe cont propriu, adunînd date despre Antipa. Ancheta lui este în fond o pseudo-anchetă : își păstrează aparența pozitivă, științifică, dar se referă mai puțin la crimă (și la antecedentele ei : ciudatele pariuri) și mai mult la existența însăși a personajului. Viziru strînge cu enormă răbdare date despre Antipa, așezînd cap la cap înregistrarea pe bandă a unor conversații (cu August pălărierul, cu Pașaliu etc.), amintiri și însemnări personale, precum și tot soiul de documente. Ancheta lui sfîrșește prin a fi un scop în sine. Meticulozitatea nu numai nu reușește

Scanned with OKEN Scanner

să desfacă nodul de contradicții. în mijlocul căruia se află Antipa, dar alimentează mereu alte contradicții și sporește gradul de incertitudine. „Da, eu adun probe, scrie judecătorul Viziru (caietul cu scoarțe galbene, cifra 3, pe prima pagină albă, restul acoperit cu litere mărunte, grăbite). Prea multe fapte, sînt strivit de fapte, dar nu mă pot opri.“ Anchetatorul se transformă într-un maniac al faptelor, dincolo de care înțelesul se estompează și dispare: „Dar ce se întîmplă? Văd litere, cuvinte, rînduri. Nu văd însă nici un înțeles. Nimic nu se leagă...“ Remarcăm numaidecît că acest mod de a conduce cercetarea conține o metaforă a scriiturii literare: fostul procuror de la Dealu Ocna se comportă ca un scriitor, în mîna căruia tótul devine cuvînt, scriere: „Și iată, scriind asta, o poftă caraghioasă și greu de stăpînit mă face să vreau să spun totul despre casă, o simt, o văd, despre cei care au stat și vor sta în ea, despre mirosurile și zidurile ei.“ Realitatea e acoperită treptat de scriitură, ca peretele interior al piramidelor de hieroglife, devorată de ea. Anchetatorul-scriitor produce un nou obiect care este alcătuit din cuvinte: „Mă gîndesc: să poți scrie ce-ți trece prin cap, să nu cenzurezi nimic, să faci un colos de cuvinte, ceva ca Sfinxul sau Golemul, pe care nici vîntul deșertului, nici vreo formulă magică să nu le poată distruge.“

Întîia consecință importantă a tezei (și a procedeului) este aspectul hiperrealist (termenul a fost folosit) al prozei lui George Bălăiță. Un tînăr critic a vorbit de „ciornă a realului“. Realitatea e transcrisă fotografic și neretușată, interzicînd o selecție a evenimentelor. Vechea dorință a lui Camil Petrescu atinge aici o limită. Selecției și ierarhizării evenimentelor din romanul doric le este preferată acumularea lor aproape aleatorie. Stilul e poros, lăsînd să se vadă cratere, fisuri, neregularități de relief. Imaginația se dezvoltă în detalii, ocolind tiparul mare și clar. Acest tip de scriitură a fost introdus în romanul modern de James Joyce. Realitatea e văzută din imediata apropiere, mărită de cîteva ori, pînă la a obține imaginea halucinantă a fotografiei microscopice: planul obiectiv și cel subiectiv, realitatea și observatorul,

Scanned with OKEN Scanner

obiectele și fluxul de impresii subiective care se revarsă asupra lor formează o țesătură de nedestrămat.

O separare a „vocilor" narațiunii, bunăoară, devine posibilă doar prin analiză. În concretul paginii, ele alcătuiesc o polifonie derutantă. Există, în primul rînd, o voce a autorului, al cărei rol e foarte limitat în textul propriu-zis, dar care se traduce prin cîteva intervenții curioase : din loc în loc, textul e întrerupt de niște *Fișe de lucru* sau pagini din *Jurnalul romanului*. Rolul acestora este contrapunctic. Autorul a transcris fidel articole din ziar, întocmind o colecție de clișee : limbaj dat în situații date. Bănuim un dedesubt polemic, căci procedeul însuși al înregistrării realității este pus în acest mod în discuție : nu există realitate în afara limbajului. Fiecare situație socială concretă ne este oferită gata exprimată în cuvinte. Orice epocă își are limbajul propriu, „ideologia" verbalizată. A o „decortica" înseamnă a o anula. Dincolo de cuvinte, de fraze, de clișeele de limbaj, nu există realitatea în stare pură, ci neantul. Vocea autorului nu trebuie, apoi, confundată cu vocea naratorului. Acesta e un povestitor nepersonal, situat în afara evenimentelor, care apreciază distanțele și stabilește legăturile sau „trecerile". Luăm act de ea și în cîteva pasaje de anticipare. Capitolul 5 din partea întîi rupe, astfel, evocarea domesticității cu numeroase precizări menite să situeze faptele în raport de instanța narativă. Cea mai substanțială voce (și ca întindere) aparține lui Viziru din însemnările despre Antipa. O putem numi voce *purtătoare*, ca s-o deosebim de vocile *raportate* de ea (a lui Pașaliu, a lui August, a cîinilor, a lui Antipa însuși).

Această structură implică și existența unui metaroman. Există o particularitate a romanelor corintice pe care am semnalat-o mai de mult. Ele sînt, așa-zicînd, *polarizante* : la un capăt, hiperrealismul, descrierea abundentă, inventarul, fotografia ; la celălalt, un plan abstract, livresc, ca un depozit de simboluri și semnificații. Un roman corintic nu e niciodată pur evenimențial. Evenimentele au totdeauna corespondențe simbolice. Sistemul întreg de opoziții și simetrii din *Lumea în două*

zile aparține acestui plan secund. Tot aici găsim și metaromanul virtual, adică „romanul romanului". El conține tezele estetice ale autorului (puse de obicei în gura unui personaj : în cazul de față Viziru) și referințele eventuale la modele. Cicikov își face apariția în confesiunea lui Anghel : „Atipisem și cînd am deschis ochii am văzut pe mal un omuleț *nici urît și nici frumos la înfățișare, nici prea zvelt*. Era îmbrăcat cu un frac de culoarea afinei, pieptarul scrobit lucea în lumina plumburie de pe malul rîului." Referința este aici textuală : cuvintele subliniate de autor sînt din *Suflete moarte*. Referințele acoperă o sferă întinsă, totuși limitată la o categorie literară precisă : povestiri cu diavoli *(Stan Pățitul)* sau numai fantastice *(Însemnările motanului Murr)*, romane corintice clasice *(Gulliver)*, ca să nu vorbesc de Gogol, nelipsit, și de altele, între care legătura e relativ ușor de văzut.

Lumea în două zile are, așadar, o formulă hibridă, de bric-à-brac, care a deconcertat o parte a criticii iubitoare de structuri unitare și liniare : „De ce atîtea ocoluri, atîtea paranteze, atîta descriptivism, atîtea povești ale cățelei vorbitoare Eromanga *, atîtea istorii întrerupte și reluate, amestecate, inextricabil, de ce, peste toate acestea, fragmente de articole de gazetă fără nici o legătură cu problematica romanului ?" — se întreabă D. Micu în cronica din *Contemporanul* (12 dec. 1975), el, *nota bene*, numărîndu-se printre comentatorii favorabili ai cărții. Se întîmplă însă că reproșul cronicarului este o bună definiție *à l'envers* a acestui roman „neeuclidian." Să ne reamintim că M. Bahtin socotea caracteristice pentru proza carnavalescă a lui Rabelais, Sterne și Gogol tocmai digresiunea, episodicul, parantezele și celelalte mijloace prin care spectacolul comic popular informa romanul cult. Criticul explică foarte convingător rațiunea acestui roman hibrid ca formulă și plin de atîtea năzdrăvănii, „diablerii", spectacole de bîlci și de iarmaroc : „Prin urmare, grotescul lui Gogol nu este o simplă încălcare a normei, ci negarea oricăror norme

* În paranteză fie zis, Argus e povestitorul iar Eromanga mai mult ascultă.

Scanned with OKEN Scanner

abstracte, închistate, ca pretenție de absolut și de veșnicie. El neagă evidența și lumea «de la sine înțeleasă» în numele adevărului neașteptat și inepuizabil.“ Cel mai frapant lucru la George Bălăiță este tocmai luarea înderîdere a normelor (nu în ultimul rînd, și literare), latura de bufonerie estetico-morală, care își are reflexul în structura însăși a romanelor sale. Are dreptate Ioan Buduca *(Labirint și iarmaroc,* în *România literară,* 23 aprilie 1981) de la care am împrumutat sugestia pentru titlul capitolului meu : „Ochiul ce privește lumea este al unui *demon jovial* (doctor în vanitas vanitatum) mai degrabă decît al unei conștiințe morale, o privire iubitoare de forme și volume, de culori și senzații, într-o atotcuprinzătoare viziune a lumii ca aparență.“ Jovialitatea naratorului lui G. Bălăiță este expresia acestei lumi de aparențe, neînfrînată de ipocrizii moraliste și bucuroasă să se înfrupte din plăcerile vieții : o lume pusă pe șotii, pe „drăcovenii“, rîzînd cu toată gura, care încearcă în felul acesta gustul libertății, rezistînd opresiunii tragice. În cunoscutul roman al lui Sologub, mohorîtul Peredonov, care se crede persecutat de un „diavol meschin“ și urăște pe toată lumea, primește replica Ludmilei Rutilov, care, îndrăgostită de un puști încîntător și nevinovat, îi explică la un moment dat acestuia, copleșindu-l cu sărutări și mîngîieri, în ce constă frumusețea vieții : în frumusețea corpului. Ea spune : „Se zice că există și suflet. Nu știu, nu l-am văzut. Și ce nevoie aș avea de el ? Las' să dispar în neființă ca o rusalcă, să mă distram ca un nouraș sub soare. Îmi place corpul omenesc gol, vînjos, suplu, care e făcut să se bucure de viață“ (trad. Nicolae D. Gane). Aparentul amoralism nu e decît o formă a revoltei, corpul triumfă asupra sufletului. Demonul jovial se revoltă contra demonului meschin. Fluștirateca Ludmila refuză mohoreala și nebunia. În *Lumea în două zile,* punctul de vedere „serios“ e apărat de Anghel : „Gluma ucide faptele omului. Dacă vrei să ajungi unde ți-ai propus trebuie să rămîi grav și incoruptibil.“ Însă romanul e scris din perspectiva opusă, a Ludmilei. Tonul e bogat senzorial, fellinian. Toate personajele se bucură din plin

Scanned with OKEN Scanner

(o bucurie elementară) de viață. Lumea e un teatru, oamenii niște actori. O notă de histrionism nu e străină de această reprezentare a existenței. Cea mai bună definiție a romanului său o propune George Bălăiță însuși la începutul *Ucenicului neascultător*, cînd vorbește de scriitor (dîndu-i numele de cronicar) : „Ca un bun vînător de istorii, cronicarul nu va lăsa să-i scape urma asta. Cronică, poveste, romanț sentimental cu aventuri și filosofie, baladă, farsă, epopee, ehei, frescă, mozaic, Kaaba, ehei, carte de învățătură, de joc, de visare, sigur, sigur, Bildungsroman, avatarurile unui tînăr în prima, a doua sau a treia tinerețe, cîte nu poartă în lada căruței trupa noastră care cuprinde, firește, the best actors in the world, *cei mai buni actori din lume, fie în tragedie, fie în comedie, piese istorice, pastorale, pastorale comice, pastorale istorice, tragico-istorice, pastorale tragi-comico-istorice, piese ce respectă regulile, și poeme libere. Seneca nu poate fi prea greoi pentru ei, nici Plaut prea ușor. Sînt neîntrecuți atît în ce privește respectul celor scrise cît și în ușurința exprimării...*“ Aici e totul, ca într-un sac fără fund : spectacolul, misterul, farsa, tragedia, măștile, recuzita, reclama, pe scurt, bizarul amestec de specii și genuri, ca o ladă de căruță pentru actorii ambulanți, care reînvigorează singurul gen literar viu de astăzi (dacă e să dăm crezare lui M. Bahtin), tocmai fiindcă e singurul în stare să se hrănească cu toate celelalte : romanul, adevărat monstru genofag, gîtlej de Pantagruel. De sub capacul lăzii care e *Lumea în două zile*, azvîrlindu-l în sus, dintre boarfele de tot felul, un demon jovial, îmbrăcat ca un măscărici, se scălîmbăiește și ne face nerușinat cu ochiul.

Scanned with OKEN Scanner

METAMORFOZA

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt *. Deși metamorfoza protagonistului din *Bunăvestire, 1977*, nu este atît de radicală ca aceea a personajului lui Kafka, ea a făcut să curgă destulă cerneală și s-a lovit de neînțelegerea unei mari părți a criticii.

Eroul romanului lui Nicolae Breban este un tînăr merceolog, silit de meserie să colinde Provincia ardeleană (una din acele „lumi imaginare" tot mai des întîlnite în romanul nostru contemporan, la Șt. Bănulescu, D. R. Popescu, G. Bălăiță, Bujor Nedelcovici, Aug. Buzura sau Eugen Uricaru), cu alte cuvinte un fel de comis-voiajor care, pe la sfîrșitul deceniului al șaselea, își recomandă pretutindeni eșantioanele în speranța că va face să prospere neînsemnata cooperativă meșteșugărească pe care o reprezintă. El are o meserie care a interesat și pe alți prozatori moderni. Comis-voiajori sînt, spre a-i numi pe cei mai celebri, și Gregor Samsa din *Metamorfoza* lui Kafka, și Alfredo Traps din *Pana de automobil* a lui Dürrenmatt. În primul capitol al romanului, un tinerel spilcuit și anost, pe nume Traian-Liviu Grobei, își consumă concediul legal pe străzile unei sta-

* Într-o bună dimineață, cînd Gregor Samsa se trezi în patul lui, după o noapte de vise zbuciumate, se pomeni metamorfozat într-o gînganie înspăimîntătoare (trad. Mihai Isbășescu).

țiuni de odihnă. Nu se desparte nici o clipă de tranzistorul care-i spînzură de umăr. Are un program cotidian perfect pus la punct : muzee, case memoriale, masa de prînz, filme, lecturi, masa de seară, audiții radiofonice cu Bach și Ora agronomului. E un individ cu pretenții intelectuale, serios, calculat și cam meschin („făcu repede socoteala cît putea să-l coste cafeaua, biletul de tren, eventual îi va lua și ei unul ? nici pomeneală, atît timp cît n-o invitase el"). Caută în totul „partea instructivă a lucrurilor" și disprețuiește pe „hăndrălăii ce mișună prin stațiuni" fără treabă. Are conștiința superiorității sale de om ordonat și grav, „cu timpul bine împărțit, cu un acut simț al demnității". Se teme, mai presus de orice, să nu se irosească. Nici un minut, nici un gest, nici o picătură de spermă nu trebuie risipite fără folos. Urăște pe „cei ajunși", pe „inșii ăștia mereu relaxați", cu bani și relații. „Iată o lume din care el va fi exclus", gîndește adesea, dar, cu instinctul unui parvenit superior, simte că ei, fumătorii de țigări străine, posesorii de automobil, ei, totdeauna eleganți și superficiali, nu valorează în fond cît el, Grobei, care... într-o zi... nu e așa... Cariera acestui individ șters începe de la întîlnirea cu frumoasa Lelia Crăiniceanu, — mesagerul „celeilalte lumi", al cărei acces lui îi este deocamdată închis, — felina, visătoarea Lelia, întinsă lenește pe canapea ca o prințesă de provincie somnoroasă și fermecătoare. Grobei o va seduce pe Lelia, dar după ce, mai întîi, se va sustrage grațiilor ei. E primul indiciu al unei „metode" de care se va sluji, conștient, Rogulski în romanul următor, *Don Juan*. Ca și cum stăpînirea de sine l-ar fi săltat în ochii celorlalți cu cîțiva centimetri, Grobei devine sigur de el, grosolan cît trebuie, placid dominator cît e nevoie. În „slugă" se deșteaptă „stăpînul". Deschide la început doar un singur ochi. Ah, de-ar ști orgolioasa Lelia, care îl privește cu atîta miloasă desconsiderare pe descărnatul, prăpăditul, penibilul aspirant la mîna ei, că a și căzut ea, falnica și inaccesibila, în pînza țesută cu multă răbdare de insidiosul păianjen ! Sedusă, fără s-o bănuiască încă, se joacă, provoacă, vrea să cucerească la rîndul ei. Dar Grobei se dovedește o citadelă prea trufașă ca să se prăbușească atît de lesne. Prin tenacitate,

Scanned with OKEN Scanner

își desăvîrșește opera : lărgește cercul cuceririi, cuprinzînd în el familia fetei, care, iată, capitulează, cu mic, cu mare, cu tată, mamă, soră, cumnat, motocicletă, columbar, cozonac și dulceață, cu albumele și cu amintirile ei scumpe de... familie, în fața plinului de tact (ce e tactul dacă nu inteligența locului comun ?), a admirabilului Grobei. Care nu se oprește pînă cînd nu află la picioarele lui, seduse, orașul întreg, Provincia însăși, marea familie în care trăiesc cu toții. Cucerirea este acum completă : Lelia a devenit logodnica oficială a solidului (moralmente, solidului) comis-voiajor, eșantionul lui cel mai de preț. Zburdălniciile tinereții s-au sfîrșit. Spășită, umilită, ea s-a întors la Grobei, pe care a început chiar să-l iubească, la început puțin, apoi de-a binelea. Cine ar fi crezut ? Poate doar Grobei însuși. Dar, lovitură de teatru : vînătorul își abandonează prada, pe Lelia, pe iminenții socri, noile relații, pe toată lumea. Dispare pur și simplu, absorbit de o preocupare care a crescut în el, în tot acest răstimp, ca un cancer. Autorul însuși intră în scenă spre a celebra neașteptatul eveniment : „Totul pare finit, epuizat, din punctul nostru de vedere și al simpaticului lector, evident ! Materia epică pare și este epuizată, dar... Doamne, viața, istoria, istoriografia sînt pline de surprize, realmente totul e de cel mai prost gust : atunci cînd totul pare (și este !) finit, tocmai atunci apare... nu-i așa... apar tot felul de complicații..." Destinul lui Grobei ia o turnură ciudată. Merceologul a văzut într-un album al familiei Crăiniceanu o fotografie, de care a fost tulburat, fascinat, copleșit. Viața lui își schimbă brusc cursul. În micul Grobei mijește o mare personalitate. Aceasta e *metamorfoza*.

Cel dintîi semn al ei îl avem în capitolul V : o după-amiază mic-burgheză, cu cafele și dulceață, petrecută împreună cu Lelia, în casa provincială a Crăinicenilor, în fața unui album de familie răsfoit pe îndelete și aproape cu plictiseală. Grobei își savurează logodna, deși ea merge cam tîrîș-grăpiș. Lelia a fost toată ziua la un iubit iar el, logodnicul, a așteptat-o cuminte, a lăsat-o să-și facă siesta, ca un bărbat matur și înțelept, care se gîndește la fericirea viitorului menaj și știe să închidă ochii la capriciile de moment ale îngerașului lui :

Scanned with OKEN Scanner

„Cînd ea se trezi îl găsi așezat la picioarele ei pe o pernă, cu albumele familiei în jurul lui. Părea mulțumit cu soarta și îi trimise un zîmbet cu totul neprovincial. O iubea. Lelia ieși să-i aducă o cafea și îi transmise invitația de a rămîne la cină. De obicei el refuza, se retrăgea la gazda sa (familia îi găsise o gazdă pentru sejururile sale, cvasi-previzibile), la socotelile sale. Acum acceptă, din pură distracție. Era, evident, absorbit de albume. Doamne, ce tinerel zăpăcit! Ea îl privea cu superioritatea caldă cu care îți privești o rudă descoperită de curînd. Apoi, se așeză lîngă el, cu o mînă pe umărul lui, în timp ce Grobei, grav, își sorbea cafeaua.

Din cînd în cînd el îi mai cerea cîte o informație, un amănunt biografic despre cutare sau cutare, viu sau mort [...]

Și ăsta? A, ăsta e unchiul Mihai, Mihi-bacsi... fratele mamei, cel care a fost în America... ți-am povestit despre el. Abia l-am cunoscut, abia de-l mai țin minte, a murit imediat după terminarea războiului, prin '47... ba nu, cred că prin '45—46... Trebuie s-o întreb pe mămica. Grobei dădu o pagină, încă una... ea, mereu cu mîna ei subțire pe umărul lui, îi sporovăia la ureche. În sîngele ei, tot mai stins, tot mai amuzat, galopa încă trăpașul ei scump. Se însera încet, oh, foarte încet, doar jos de tot, jos de tot... sus, sus, pe sus, pluteau norii străvezii, de-un colorit insuportabil, ecuatorial. Era ora la care zeii... zeii nemuritori ieșeau să se plimbe în șaretele lor, trase de caii lor musculoși, ce asudau magnific în hamuri... în hamurile subțiri, bătute în argint și nichel... în platină. Peste norii stridenți, colorați strident, ca un evantai colosal din fildeș subțire, transparent, cu miniaturi din secolul XV... cu șaretele lor gonind printre statui de marmoră, fără un braț, fără o coapsă, ei, cei disprețuiți de muritorii atotștiutori, atei, suspect de siguri pe ei... ei, cei disprețuiți de viii care mișunau pe jos, în febrilitatea lor, lipsiți de religiozitate... vidați, goliți de religiozitate, tîmpi... inteligenți și tîmpi... zeii, frumoși în ghetoul lor, în păgînismul lor, ficși, nemișcați ca stelele, în aparența lor, din politețe luînd înfă-

Scanned with OKEN Scanner

ţişarea zeilor, a supraoamenilor... acum, cînd pe cer se rescria istoria scurtă a lumii, cînd atîtea bătălii navale şi aeriene se duceau, concomitent, printre norii strident coloraţi, cînd atîtea cavalerii, cavalcade coborau spre asfinţit, cînd însuşi Sextus Aemilianus... cînd fiecare dintre noi se reflectă acolo sus... şi mai sus sau... puţin mai jos de foarte sus... de înalt... în două, trei cópii... cînd unul din ei poate, nemuritor (din simplă obişnuinţă) se reflectă, o clipă, în trotuarul de dinaintea paşilor noştri nehotărîţi... cînd vreunul dintre supra-oamenii aceia se apleacă, o secundă, intrigat de mîna Leliei, subţire şi albă, rezemată de-o eternitate pe umărul celui al cărui cap, ceafă, nu se vede... pentru că ei au încă ochi buni şi în infra-secunda care, în care e toată durata noastră, în infra-secunda care e istoria vieţii pe planetă, ei pot deosebi luciul de marmoră al mîinii ei... al mîinii ei în după-amiaza aceea cînd, sătulă de amor, adormise în faţa logodnicului ei ce-o vizita... pe care îl regăsise la trezirea din somnul abrupt, total, la picioarele ei, zîmbind amabil, răsfoind albumele cu filele groase de carton... poate... mai-mult-ca-sigur, cum se spune în provincie, că unul din acei supra-oameni, roşcat sau negru, cu sprîncenele groase, negre, împreunate, se apleacă (s-a aplecat sau se va... timpurile, aici, sînt o goală formalitate, un fel de birocraţie) peste balustrada sa de nori, invidios, de-o invidie puerilă, ce cîntă... priveşte curios, de-o curiozitate goală, imbecilă, în fila de album, peste pozele acelea care... şi rîde, rîde total neplăcut, neinstruit, aşa un... hă-hă-hă ! şi încă o dată, vulgar : — Hă-hă-ho-ho-hă-hă ! şi apoi plescăie din buze şi din limbă, ca golanii, sîmbătă după-amiaza în jurul cinematografelor din cartier, scuipînd plictisiţi, expert, pe sînii vreunei Claudia sau Sophia sau Gina sau... Raquel. Oh, zeii, supra-oamenii iubesc provincia şi îşi pilotează des cvadrigele lor peste străzile ei pestilenţiale... peste oamenii ei naivi, puternici... cu rîsul lor blînd, cu rîsul lor blînd... cum spunea răposatul domn Henri Beyle : — La Paris nu e exclus să întîlneşti oameni eleganţi ; dar în provincie ai să întîlneşti caractere !... sau aşa ceva, like something... şi zeii, supra-oamenii, ei înşişi, aspirau să ajungă caractere... sau indivizi eleganţi, dracu mai ştie !

Scanned with OKEN Scanner

în provincia lor, hipercelestă... cu alei de pietriș, cu statuetele lor ciuntite care reprezentau vreun triton, vreun pestișor... vreun Bachus mărunt și burtos, c-un zîmbet amabil, insidios... și, deodată, ce stupoare, unul îi scuipă lui Grobei, drept în pagină. Stupoare! Și pagina, fila aceea de carton îi sări din mînă [...]

Grobei, distrat, dădu cîteva file, două, înapoi. Lelia rămase un timp (mereu cu mîna albă pe umărul lui). pierdută, apatică. Cu privirea ei superb-somnoroasă, undeva, într-un punct, plină de gînduri posibile, plină de cuvinte pe jumătate formulate, cuvinte, fraze, prea leneșe ca să se nască pînă la sfîrșit... un fel de muzică, un fel al ei de a visa pe care, normal, nu i-l putea imputa nimeni, pentru care putea fi invidiată... eventual... eventual...

— La ce te uiți? îl întrebă ea, apoi, văzînd — simțind mai bine zis — că el se uită la aceeași fotografie de cîteva minute. Un tinerel înalt, slab, în uniformă de militar în termen, cu un fel de zîmbet jumătate tîmp, jumătate voalat"

Revelația lui Grobei, cînd privește fotografia din album, operă a unui amator, proastă, apare într-o lumină aproape comică. Personajul însuși e ingnifiant, șters. Antrenat însă în jocul unor întîmplări ieșite din comun. Considerîndu-și personajul cu sarcasm, autorul nu face mai puțin din el eroul unei aventuri capabile a-i schimba viața. Aceste lucruri trebuie să ne rețină o clipă. Nimic, la prima vedere, nu indică în Grobei statura eroului excepțional. Din contra, el este unul din acele personaje neînsemnate, ca și Samsa sau Traps, răspîndite în literatura modernă, în care Northrop Frye a identificat *(Anatomia criticii)* un ultim, pînă azi, avatar al Eroului. Cititorul (sau spectatorul) se recunoaște în el mai ușor decît în eroii supradimensionați ai tragediei clasice, ca să nu mai vorbim de aceia mitici ai epopeii sau ai legendelor, dar mai greu decît în personajele perfect normale ale prozei realiste sau ale melodramei burgheze. Particularitatea unui astfel de personaj se datorează faptului că el este simțit „inferior" de cititorul mediu care participă la actele lui. Participarea nu

Scanned with OKEN Scanner

mai este din această cauză inocentă : în atitudinea cititorului, tentat să compătimească sau să se bucure împreună cu personajul, se strecoară o inevitabilă undă de dispreţ, ca acela pe care-l arătăm uneori, fără răutate, fiinţelor pe care le simţim mai prejos de noi. Ambiguitatea tonului în *Bunavestire* constă în specularea de către narator a acestei poziţii contradictorii. Zeii, care hotărăsc soarta lui Grobei, nu sînt nici ei cruţaţi. Comparaţi cu nişte spectatori grosolani din cinematograful lumii, ei sînt la fel de ridicoli şi de proşti ca şi muritorii de rînd. Muritorii şi nemuritorii apar în egală măsură „degradaţi", scoborîţi. Întîlnirea cu supranaturalul, dacă pot spune aşa, este banalizată. Să ne amintim de aceea, încă foarte clasică şi dostoievskiană în spirit deşi puternic impregnată de ironie, din *Doktor Faustus,* unde, la apariţia diavolului („un bărbat pirpiriu..., cu o şapcă sport pusă pe-o ureche"), lui Leverkühn i se face foarte frig şi camera pînă atunci ocrotitoare, plăcută, din casa Manardi, unde eroul locuia, începe să semene cu o gheţărie. Nici un astfel de indiciu nu mai apare în *Bunavestire.* Misterul e, în aceste condiţii, complet secularizat, ca şi destinul, care nu mai are nimic din vechiul *fatum :* este el însuşi „micşorat", transformat într-un accident. Dürrenmatt explică, în primul capitol din *Pana de automobil,* felul cum acţionează în lumea modernă fatalităţile : „Nu mai ştim ce-i teama de Dumnezeu, nu ne mai pasă de dreptate, de atotprezentul Destin din *Simfonia a cincea.* Locul lor l-au luat accidentele de circulaţie, digurile care se prăbuşesc din cauza greşelilor de construcţie, exploziile uzinelor unde se fabrică bomba atomică, cauzate de neglijenţa vreunui tehnician, de vreun generator prost reglat." (trad. Radu Lupan). Omul mediocru pretinde o soartă pe măsură. Ceea ce se întîmplă în scena pe care o analizăm din *Bunavestire* seamănă cu o istorioară absurdă, cu o glumă stupidă, de prost gust : „Şi deodată... cineva făcuse un fals, mărunt... cineva înlocuise cărţile... o carte ! Un careu de aşi cînd... o chintă nobilă, orbitoare, cînd el aspirase, modest, pe Dumnezeul lui, la una «la as», cea mai jecmănită, cea mai potrivită cu el, cu trupul lui descărnat, cu glumele sale im-

Scanned with OKEN Scanner

becile, dezlînate, bănăţeneşti... [...] Ce glumă de prost gust, *domnule*... de-un uriaş prost gust ! Nu-i acesta destinul, spunea cineva, dacă cuvîntul acesta are vreun înţeles şi cu siguranţă că nu are... O glumă de un uriaş prost gust ! Să ne închinăm, să ne prosternăm cu umilinţă în faţa Lui, a Prostului Gust cel Colosal !“ Zeul scuipă cu scîrbă pe o pagină a albumului foiletat de Grobei. Nu înţelege nici el mare lucru. De ce tocmai acea fotografie a militarului tinerel şi scofîlcit opreşte atenţia merceologului ? Şi de ce şi-a ales hazardul după-amiaza aceasta liniştită, cînd logodnica doarme iar viaţa Provinciei îşi urmează orarul ei monoton din totdeauna ? Ce forţă poate exista într-o întîmplare ca oricare alta, încît ea să schimbe soarta unui om ? Nimeni nu înţelege nimic : nici oamenii, nici zeiii. Sensul lucrurilor li se sustrage deopotrivă. Lanţul motivaţiilor are verigi lipsă. Cineva pare a se ţine de farse, de glume. Micul şi tristul Grobei e aruncat într-o aventură uriaşă, victimă a unei şotii pline de consecinţe imprevizibile. Ce prost gust cosmic ! Nu mai există măsură, bun-simţ, seriozitate. Roata sorţii se rostogoleşte la întîmplare, împinsă de un spiriduş invizibil, care s-a cocoţat pe ea şi ţopăie, scoate limba, rîde în hohote neauzite.

Cine relatează oare aici banala şi nemaipomenita întîmplare prin care lui Grobei i se revelă destinul ? Un narator care seamănă foarte bine cu acela al psihologiştilor, deşi nu apare ca personaj în acţiune : tatonant, nesigur, căutîndu-şi parcă vorbele, ca un martor indiscret şi puţin confuz, incapabil să sfîrşească frazele. Pare implicat, se bîlbîie, e luat el însuşi prin surprindere de ce se petrece sub ochii lui. În acelaşi timp, comentează scena cu ironia cuiva care se uită foarte de sus. E complice la ignoranţa personajului, dar îşi şi bate joc de el. Perspectiva e dublă : situată, pe de o parte, la nivelul de înţelegere al lui Grobei şi al Leliei, al căror limbaj semicult îl împrumută ; situată, pe de altă parte, în provincia „hipercelestă“ a zeilor care dispun cu grosolănie de soarta bieţilor muritori. Dublă este şi atitudinea naratorului : complice şi sarcastică. Oameni şi zei sînt deopotrivă luaţi în serios şi batjocoriţi. Deosebirea

Scanned with OKEN Scanner

de tonul romanului tradițional (doric sau ionic) n-a fost niciodată mai evidentă decît în aceste pagini din *Bunavestire*, în care o ambiguitate fundamentală provine dintr-o identificare ironică.

Să notăm și alt lucru despre tonul naratorului în pasajul reprodus și anume *familiaritatea*. Cel care povestește o face cu un aer destins, amical, deloc scorțos. Are, în orice caz, o teribilă facondă. Slujindu-se de un mod de exprimare care poate fi acela al personajelor, nu reproduce însă vorbirea acestora în scopuri realiste : o dilatează, o hipertrofiază, o potențează. Expresivitatea involuntară a limbajului subcultural al personajelor este ridicată la puterea a doua. Un Grobei imens vorbește de fapt despre micul Grobei. Acest fenomen stilistic îl putem numi *grobeizarea* naratorului. Nu este o simplă imitare și nici una accidentală. Și nu este o treptată asimilare a naratorului de către personajul lui, o contaminare după zeci ori sute de pagini de convietuire : de la prima frază a romanului naratorul este deja intrat în pielea lui Grobei, în sensul că prima frază a romanului (identificată ca atare de romancierul însuși în *Postfață)* provine din zona kitschului, care definește lumea și gusturile comis-voiajorului : „Zăpada se topea, scurgîndu-se în rigole. Soarele ardea vesel, aerul era nemișcat și centrul stațiunii forfotea de lume". *Bunavestire* nu este pur și simplu un roman *despre* Grobei : este romanul *lui* Grobei. De adevărata încărcătură stilistică a frazei inițiale nu ne dăm seama imediat : suspectăm la început pe autor de a face concesii gustului mic-burghez, introducîndu-și protagonistul în acțiune printr-una din acele formule devenite clișeu pe care azi le întîlnești doar la muzeul formelor literare sau sub pana romancierilor mediocri. Abia apoi observăm că autorul procedează peste tot așa și descoperim caracterul conștient al procedeului. Obiecția că romanul e „prost scris", „agramat", într-o limbă pe cît de urîtă pe atît de incorectă a fost făcută, nu o dată, lui Nicolae Breban, și de către critici, și de către prozatori. Obiecția denotă o lectură greșită. E destul să citim *Postfața* sau orice text critic al romancierului, de exemplu unul din interviurile sale, ca să ne

Scanned with OKEN Scanner

dăm seama de un lucru ce nu mai trebuia de fapt demonstrat și anume că Nicolae Breban are o deplină proprietate asupra cuvintelor și că stilul eseurilor sale e, cînd trebuie, ideologic și abstract. Cel care însă povestește în *Bunavestire* (și în celelalte romane, poate nu încă în *Francisca*, dar cu siguranță în *Îngerul de gips)* nu este Nicolae Breban, ci un narator care are cu protagonistul său un raport cu totul special : un raport, aș spune, de atracție-respingere, de simpatie sub presiune. Este ca și cum un impuls irepresibil ar determina pe narator, pe de o parte, să se apropie de eroul său, cu o patimă neascunsă, să-i exproprieze vocabularul, să-i poarte în văzul lumii expresiile, stereotipiile, semidoctismul vorbirii, iar pe de alta, să-și ia distanțele, să-l ironizeze, să-l terfelească, să-l calce în picioare.

Mai există o dovadă că ne aflăm în fața unui procedeu conștient : romancierul își cunoaște romanul, dacă pot spune așa, la fel de bine cum naratorul își cunoaște personajele și faptele lor. Există o estetică explicită în *Bunavestire* pe care o putem cu ușurință culege din cîteva paragrafe ale romanului, unde ni se oferă de-a gata ca fructele prea coapte ale unor plante. Un astfel de pasaj găsim în capitolul VIII. Metamorfoza lui Grobei îl scoate pe autor la rampă, ca și cum l-ar sili să se explice. Este evident că Nicolae Breban știe cui se adresează în primul rînd : cititorului de romane realiste, intoxicat de istorii plauzibile și de personaje verosimile. *Acestui* cititor, care ține ca ficțiunea să-i dea iluzia că lucrurile se petrec „ca în viață", autorul *Buneivestiri* i se adresează pe un ton familiar și aproape zeflemitor : „Acum... da, mult stimații mei confrați, stimații mei contemporani, cum se spune (și, orice ați zice, oricît v-ar indigna asta, sîntem totuși contemporani și eu, credeți-mă, țin la onoarea asta mai presus de orice, zău, din adîncul inimii : — zău !) — Eh, bien ! cum spunea d'Artagnan *, a sosit clipa să ne despărțim «realmente» de eroina romanului nostru, de seducătoarea Lelia-Haritina." Procedeul adresării către

* Să notăm și referința la eroul *Mușchetarilor* : este oare acest cititor mult mai evoluat decît adolescentul îndrăgostit de Dumas ? Sensul referinței mi se pare clar.

Scanned with OKEN Scanner

cititor îl găseam la Sterne (care o trimitea, bunăoară, pe cititoarea neatentă la un capitol precedent, în scopul de a-şi completa cunoştinţele necesare urmăririi firului acţiunii !), la Rabelais, la Cervantes, dar foarte rar la romancierii realişti. În primul rînd, pentru că romancierul realist tindea către impersonalitate. Grobeizarea naratorului din *Bunavestire* indică deja o atitudine complet diferită, care ne pregăteşte pentru apariţia autorului în carne şi oase şi pentru micile sale conversaţii cu cititorul. În capitolul VIII, el se întreabă cu o comică ingenuitate : „A propos : — Ce se mai aude, ce se aude cu ăsta... cu Grobei ? ! De ce a dezertat de la căsnicia sa, pregătită cu atîta pedantă ambiţie, aş zice, cu atîta răbdare şi abnegaţie ? !“ Nu fără perfidie, autorul (care se coboară la mintea cititorului de romane) are aerul că se îndoieşte de valabilitatea unui erou care se schimbă la jumătatea romanului şi chiar de meritele unui romancier care... se pretează la acest joc : „Ce fel de încredere poţi să mai ai într-un om, într-un erou de roman, care, în clipa cînd şi-a atins scopul, dezertează, fuge, ca un schizofrenic, lăsînd neterminată opera ambiţiei, perseverenţei sale, punînd în primejdie soliditatea întregii sale existenţe, a stimei cunoştinţelor şi lectorilor săi ? ! Ce fel de treabă e asta, domnule... *, ce fel de autor mai e şi ăsta care ne pune să urmărim pe sute de pagini o istorie galantă, contemporană, ca tocmai cînd ne apropiem gîfiind de final să ni-l fure de sub ochi, să ne frustreze de final ? ! Mai e ăsta *fair-play*, domnule, stimă faţă de lector, faţă de meserie, faţă de tipograful onest care culege, faţă de corectorul anonim care îl apără de ridicol, faţă de librarul care-l aranjează în vitrină, faţă de cenzorul care îi face răul vrînd să-i facă bine, sau invers... ?“ Întrebări în fond retorice şi pline de ironie. Este vizată atît regula jocului în ficţiunea realistă (care priveşte lectura), cît şi regula care acţionează la nivelul cărţii ca bun public. Cititorul e, pe nesimţite, luat complice în explicarea unei aventuri estetice care-i modifică radical sistemul de aşteptări (în termenii sociologiei lecturii lui Jauss). Renun-

* Aceeaşi familiaritate a limbajului la autor, ca şi la narator : grobeizarea e un fenomen stilistic expansiv.

Scanned with OKEN Scanner

ţarea la convenţia realistă este în primul rînd o renunţare la acea logică infailibilă a personajului pe care romanul s-a bazat vreme de două secole. În acest punct al discuţiei, autorul renunţă să se mai prefacă, surprins el însuşi, şi sfidează de-a dreptul pe cititorul de romane : „Totul trebuie să aibă o logică şi dacă Grobei ăsta a dorit-o atît de mult pe Lelia asta pe care a acostat-o la Sinaia, atunci, pentru Dumnezeu, să şi-o ia [...]. Mă rog, sînt de acord, mă rog frumos, dar nu ştiu de ce trebuie neapărat ca totul să aibă o logică ? Ce-i şi cu prejudecata asta cu logica ? ! Oare totul, tot ce ni se întîmplă e logic ? ! Sau vreţi ca numai literatura, ca o fosilă, să păstreze acest criteriu, dispărut suspect de mult, în cantităţi masive, din viaţa noastră de zi cu zi, din bunul simţ cotidian ?“ Romanul corintic reflectă tocmai această criză a sensului : o lume din care motivaţiile au dispărut, odată cu dumnezeu care a murit, după vorba lui Nietzsche, şi care nu mai comportă eroi „logici“, coerenţi, caractere stabile sau naratori capabili să nareze ce se întîmplă pe un ton sigur, superior, scutit de ambiguitate.

Deşi nu există nici o îndoială că autorul *Buneivestiri* şi-a „fracturat“ deliberat protagonistul, dintr-o raţiune polemică, reproşul cel mai stăruitor care i s-a adus a fost că, încălcînd verosimilitatea (psihologică, socială), creează în Grobei un personaj neplauzibil. Primele patru sute de pagini ale romanului au fost acceptate ca un bun roman de moravuri ; ultimele două sute au fost considerate o eroare. Un răspuns există însă chiar în roman. Romancierul spune, insidios, în acelaşi capitol VIII : „Şi apoi, cine ştie, Grobei, purtîndu-se ilogic, este logic în esenţă, iar eu însumi fidel structurii sale adînci, celei care i se revelă lui însuşi, în acelaşi timp ca şi mie... ?“ Şi continuă în chipul cel mai net : „Şi-apoi, eu nu am de ales ! Eu trebuie să-l urmez, ucenicul vrăjitor, o dată ce a dezlănţuit furia apelor, va muri înecat, nici un magistru omnipotent nu-l va salva, ca în legendă. Eu trebuie să-l urmez, într-adevăr nu am încotro [...] Eu îmi urmez destinul, ca şi Grobei...“ Privit mai îndeaproape, protagonistul romanului ne dezvăluie, pe lîngă „fractura“, pe care am analizat-o, o serie de alte, mărunte, aproape insesizabile fisuri care nu ne-ar permite să-l clasificăm în

Scanned with OKEN Scanner

seria eroilor realişti nici dacă n-ar exista metamorfoza provocată de descoperirea fotografiei ofiţerului cel tinerel. Subminări ale coerenţei realiste pot fi remarcate din primele capitole, aşa încît renunţarea seducătorului la opera ambiţiei sale nu este pe de-a-ntregul o surpriză şi nici transformarea modestului merceolog în conservatorul şi apostolul unei veritabile religii a puterii (pe care o schiţează scrisorile omului din fotografie, Farca, unchiul Leliei, mort cu zece ani mai devreme), în liderul apreciat şi recunoscut al unei bizare organizaţii întemeiate de prietenii defunctului ofiţer.

Cine este Grobei ? Ştim deja că e un tînăr funcţionar prea serios şi prea grav pentru vîrsta lui, doritor să se instruiască, cam lipsit de discernămînt în alegerea mijloacelor, provincial stîngaci, dar capabil de „autosupraveghere raţională" : „un semidoct distins, un semidoct necesar, cu o voinţă remarcabilă", spune naratorul. Chiar din această caracterizare putem observa două lucruri interesante. Întîi, aspectul ei voit contradictoriu, relevat de natura oxymoronică a expresiilor. Oxymoronul este, se ştie, o figură stilistică prin care se asociază elemente contrastante, opuse. O analiză sub acest raport a romanului ar descoperi prezenţa unui mare număr de oxymoroane, prin urmare a unei clare intenţionalităţi artistice : „Un început de milă faţă de ea însăşi o cuprinse, ceva *foarte greţos, foarte plăcut*" ; „...Mai bine zis, mă dispreţuia *sincer, afectuos*" ; „Voi care mă iubiţi cu ură" ; „Era un cer negru, plin de speranţă" ; „Cocles, judecătorul, era un om şters, plin de personalitate" etc. Acest mod voit contradictoriu de a defini actele sau firile personajelor ar fi greu de interpretat într-un roman realist unde coerenţa psihologică (ca să mă refer doar la ea) implică şi o coerenţă a tratării stilistice a personajului. Complexitatea personajului realist nu e niciodată contradictorie : ea ţine totdeauna de o continuitate latentă a tipului. Grobei ne apare însă, din capul locului, ca un personaj discontinuu. Este al doilea lucru pe care-l putem remarca în caracterizarea citată. Semidoctul este dotat cu o mare voinţă, dar nu una care să se irosească, ci una necesară, capabilă a-şi propune un scop şi a-l atinge. Acest scop pare la început să fie căsătoria cu Lelia. Grobei se va

Scanned with OKEN Scanner

dovedi însă superior bănuielilor noastre. Romancierul sugerase în cîteva rînduri acest lucru, trecut la prima lectură neobservat. O cunoştinţă întîmplătoare de la Sinaia, colega de cameră a Leliei, intuieşte în tînărul vizitator o neconştientă forţă secretă. Grobei însuşi va scrie, ceva mai tîrziu, Leliei : „Numai că eu nu eram un simplu funcţionar". Ca şi Antipa din *Lumea în două zile* (dar nu pe rînd, în cele două părţi ale romanului, ci concomitent, uneori în aceeaşi scenă), Grobei este deopotrivă tînerelul stîngaci, penibil, care o acostează pe Lelia şi un bărbat dotat cu o perfectă ştiinţă a vieţii. Raporturile lui cu Lelia ni-l arată în ipostaze greu de împăcat, de tip, dacă pot spune aşa, oxymoronic.

Voi compara, spre edificare, primele două mari scene din roman. În al doilea capitol, Grobei este invitat de Lelia şi de doamna Veturia în camera de la vilă să ia împreună ceaiul de după-amiază. Motivul după-amiezii cu ceai şi biscuiţi populari este, cum se vede, unul recurent în roman, indicînd un tabiet provincial *. E o replică posibilă la aristocraticul Proust : un Proust mimat în registrul prostului-gust. Între cele două femei, Grobei se comportă ca un „cavaler" timid şi fîstîcit. Doamna Veturia îl mustră că n-o însoţeşte mai des pe Lelia. „Eu îmi am programul meu ! răspunse tînărul bănăţean cu o involuntară grosolănie şi amîndouă doamnele îi zîmbiră cald". Gazdele se simt la largul lor, ele sînt „superioare" necoptului, neexperimentatului Grobei, care nu se descurcă deloc, dar absolut deloc, între agresivitatea femeii mai în vîrstă (adevărată codoaşă) şi nonşalanţa celei mai tinere (care se întinde neglijent pe pat şi-l priveşte pe musafir cu nişte ochi glumeţi, abia mijiţi). Grobei se ro-

* Există o *semiotică* a alimentelor şi a tabieturilor alimentare în roman şi care ne poate da indicaţii utile privind nu doar mentalităţile sociale evocate, dar şi felul în care ele sînt recuperate estetic. Ca să dau un exemplu, pîinea neagră cu unt — de la *Werther* la *Doktor Faustus* — conţine numeroase semnificaţii, de care romanul german pare conştient, legate de o anume simplitate a vieţii omeneşti, în mijlocul unei naturi încă neînstrăinate, de dorinţa de a trăi firesc, copilăresc, fără răspundere. Şi la eroul lui Goethe, şi la Leverkühn, pîinea unsă cu unt proaspăt este aproape un simbol pentru o perioadă fericită a vieţii lor : este marca paradisului.

Scanned with OKEN Scanner

şeşte, se bîlbîie, copleşit de confesiile intime ale celei dintîi şi de tăcerea celei de a doua, dar se simte bine, uşor excitat, uşor plictisit. Aerul se încarcă treptat de senzualitate. Vorbele, gesturile, atingerile curentează. Veturia şopteşte ceva în urechea lui Grobei, sfaturi, da, sfaturi, pentru nepriceperea lui („Voi sînteţi ca nişte berbecuţi, cu cornişele voastre mici şi ascuţite, cu ochii voştri albaştri şi tulburi!"). Pe berbecuţ îl trec fiori de plăcere şi de jenă. „Ce zăpăceală, Dumnezeule! Şi toate astea dintr-o simplă ceaşcă de ceai englezesc." E din ce în ce mai „aservit" femeilor, „bărbatul şi victima lor". Încearcă să se desprindă povestindu-le despre meseria lui, dar ce idioate lucruri îi ies din gură, despre sobe de teracotă, despre şamotori, despre numere de cod... După-amiaza cu ceai şi biscuiţi e o luare în posesie, o dominare erotică, din puterea căreia Grobei nu vrea şi nu poate fugi, ca un mare motan gîdilat la ureche şi care toarce de plăcere. „Tandreţea! Aceasta e sclavia unui bărbat adevărat", exclamă victorioasă Veturia. A doua zi, Grobei revine ca s-o ia pe Lelia la plimbare. Fata îl priveşte cu consideraţie şi aproape cu supunere. Faţă de scena din ziua precedentă, raportul dintre personaje s-a răsturnat. El o îmbrăţişează, o sărută, o dezbracă. Nu mai este ruşinatul, posedatul tinerel dinainte. E un bărbat destul de sigur pe el, care ştie ce vrea şi care, spre surprinderea ei completă, o refuză pe minunata Lelia. „În cîteva fraze scurte, hotărîte, el îi explică că nu voia ca totul să se întîmple astfel, să se «irosească» astfel. Ea era şi trebuia să devină iubita lui, logodnica lui şi... da, îi va spune acum, deşi... deşi poate nu e momentul..." Grobei amînă posesiunea: nu din teamă, ci dintr-o socoteală care pe Lelia o uimeşte. Simte decizia bărbatului căruia îi displace aventura şi care doreşte o investiţie serioasă, pe termen lung. Nesfîrşita lor logodnă începe acum, împotriva voinţei femeii, care, jignită, se zbate să-şi impună dorinţa, dar trebuie să cedeze voinţei, deodată foarte puternice. a bărbatului.

Aceste două scene seamănă destul de bine una cu alta, deşi rolurile protagoniştilor sînt inversate. Supunere, dominare, aservire, luptă: vocabularul reflectă un raport de forţe. Erosul apare deci *politizat*. Tîrît o vreme

Scanned with OKEN Scanner

de Lelia, de prințesa Lelia, ca un mic paj din suita ei triumfală, umilit, uitat, reconsiderat și din nou uitat, Grobei își pregătește din umbră revanșa. Nu e conștient că folosește o metodă de seducție, cum va fi Rogulski în *Don Juan*, și încă și mai puțin de caracterul politic al confruntării sexuale. Cele două scene ne revelă toate temele majore ale erosului politizat din romanele lui Nicolae Breban : și înainte de toate, tema cuplului. Deja în primele romane, cuplul era prezent și interpretat în același fel : Ana Mănescu — Petrașcu în *Francisca*, soții Wilder, doamna Iamandi — Anticarul în *În absența stăpînilor*, Paul — Irina, Krinițki — Miloia în *Animale bolnave*, Minda — Ludmila, Minda — Mia Fabian în *Îngerul de gips*. În interiorul acestor cupluri indisolubile și sfîșiate, două principii opuse acționează permanent ca un soi de magnetism, cum s-ar fi spus pe vremea lui Maupassant : masculinul și femininul, stăpînul și sluga. Inconștientă, metoda de seducție aplicată de Grobei nu este însă lipsită de o anumită „ideologie". Această ideologie reprezintă o relativă noutate în *Bunavestire* : Grobei își învelește refuzul, amînarea, investiția, în vorbele mari ale unei mentalități de clasă. Discursul lui amoros nu e inocent, ci impregnat de prejudecățile grupului său social. Politizată, sexualitatea este deopotrivă denaturată. Iubita e „logodnica", „mireasa" visată, actul sexual se cuvine legitimat prin căsătorie, aprobat de familie, oficializat de societate. Clișeele mentalității mic-burgheze se traduc într-un limbaj care, născut în adîncul speciei, traversează individualitatea ca pe un perete de sticlă. Deosebirea dintre Grobei (cel puțin în acest stadiu) și Rogulski constă în sensul cuceririi și, parțial, în mijloacele ei. Rogulski este într-un fel la antipodul lui Grobei : donjuanismul teoretizat și practicat de el (tot ca mod de seducție prin aservire) e animat de un puternic spirit antiburghez și neconvențional ; clișeele social-familiale devin la el obiectul deriziunii ; partenera și-o educă într-un spirit libertin, aproape sadian. Și dacă Grobei continuă a voi să se facă agreabil, spre a cuceri, Rogulski procedează invers, nu atrăgînd simpatia femeii, ci provocîndu-i antipatia și chiar repulsia. E un nou chip de a face curte și, în definitiv, o dezideologizare a erosului,

Scanned with OKEN Scanner

o politizare adevărată. Politicul și ideologicul coexistă în universul mental al micului burghez Grobei : politicul pur, ca mod de manipulare a conștiinței și a corpului celuilalt, va fi invenția lui Farca și a lui Rogulski. Grobei se va recunoaște pe sine în Farca : de unde fascinația extraordinară exercitată de personalitatea micuțului ofițer din fotografiile familiei Crăiniceanu. Dar drumul lui Grobei spre Farca va trebui să treacă prin multe încercări și va însemna o radicalizare care îl va schimba complet. La limită, spiritul mic-burghez se va despărți de ideologia și de vocabularul specific, se va transforma în contrariul lui, generînd o concepție cinică și absolutistă a puterii.

Metamorfoza lui Grobei implică așadar o identificare lentă cu Farca. E cazul să notăm că terenul pe care concepția lui Farca pătrunde nu este nepregătit. Aproape de la început Grobei are un dublu. O altă regulă tiranică a verosimilității psihologice este încălcată aici. În proza realistă, astfel de lucruri nu erau cu putință decît la adăpostul fantasticului. Romuald din *La morte amoureuse* de Gautier este în timpul zilei un umil preot de țară iar în timpul nopții un gentilom bogat, amantul *en titre* al curtezanei Clarimonde. Oricît de perfectă ar fi trecerea dintr-o identitate în alta (nu se mai știe de la un punct dacă preotul se visează în patul curtezanei sau gentilomul are un coșmar în care e preot), convenția fantastică înlesnește cititorului accesul la o împrejurare atît de stranie. În romanul corintic, unde nu mai există tirania verosimilului, nu e nevoie de nici o preparare psihologică a cititorului pentru a admite extraordinarul. Grobei este în același timp „logodnicul“ plin de tact care țintește o căsnicie legală, și vizionarul unei lumi structurate feudal, în care singură forța de dominare contează. Linia care separă cele două ideologii și cele două limbaje nu se vede cu ochiul liber. „Ruptura“ interioară a personajului este așa-zicînd asumată, și nu mai are nici conturul net din *Lumea în două zile*. Ideologia mic-burgheză, alcătuită din clișeele specifice, coabitează în capul lui Grobei cu o ideologie antiburgheză, cu o viziune a unei lumi de relații de putere perfect transparente, lume de stăpîni și de slugi care a abandonat orice

Scanned with OKEN Scanner

iluzie democratică. Planurile sînt inextricabil amestecate. Un alt tip de convenție prezidează imaginația și ea nu mai implică opoziția real-nereal. Vizitîndu-și la Alba-Iulia logodnica, ducîndu-o la cofetărie, plimbînd-o, frecventîndu-i familia, ca un banal aspirant la mîna unei frumoase provinciale, Grobei îi înfățișează la un moment dat Leliei Provincia, într-un discurs politic ce ar merita să fie studiat în paralel cu discursul amoros la care m-am referit, în cu totul altă lumină decît aceea ipocrită și cazanieră de dinainte : „Toți se cunoșteau între ei, — spune Grobei — de parcă ar fi fost un imens conac țărănesc cu stăpînii plecați aiurea — slugile se cunosc foarte bine între ele — circulau în sus și în jos. E vorba bineînțeles de un conac spiritual, iar cînd spun stăpîni mă refer la învățători, la cei în care scapără flacăra spiritului. Cînd mă refer la slugi, vreau să spun : cei care nu au acces, cei care cred că știu totul numai fiindcă cunosc în amănunt viața intimă, trivială, a stăpînilor. Ei nici nu bănuiesc că stăpînii lor sînt plecați...“ Cine vorbește astfel ? Semidoctul Grobei. Pare cu neputință. Și totuși, vorbitorul este chiar el, ținînd brațul Leliei cu infinite precauții de logodnic model, preocupat să nu-și plictisească iubita : „...te plictisesc cumva cele ce-ți spun, comoara mea, îngerul meu ?“ În romanul realist, acest amestec (fără tradiție) de analiză sociologică abstractă și de stupide formule de vocabular semidoct (comoara mea, îngerul meu) ar fi greu de închipuit. Grobei e în fond un personaj ontologic divizat : un mic-burghez care trăiește în limbajul trivial al clasei sale de provinciali și un observator cultivat al celeilalte Provincii, feudale, compuse din inși „de profesie stăpîni ai conștiințelor, ai sufletelor“, „păstori naufragiați ai atîtor turme de mioare“, și din slugi obediente care nu-și pot depăși condiția subalternă. Două voci distincte și opuse răsună în același timp. Cititorul de romane le aude : dar le refuză. *Bunavestire* a fost întîmpinat cu neînțelegere din cauza acestei ambiguități esențiale. Standardele de lectură sînt ignorate deliberat. O astfel de ambiguitate (intenționată) am analizat-o cînd am vorbit de grobeizarea naratorului sau a autorului. Dar este sesizabilă în roman și o altă atitudine : autorul nu își mimează pur și simplu personajul,

Scanned with OKEN Scanner

dar, la limită, se confundă cu el. S-o numim *brebanizarea* lui Grobei. Personajul este evident „forțat", silit să comunice mesaje care îi sînt, deocamdată, străine, întrecîndu-i puterile, cultura, limbajul, Un exemplu izbitor este cel citat mai sus. Complicitatea dintre autor și personaj are așadar două fețe și două funcții în *Bunavestire*. Și, în orice caz, ea produce acea polifonie complexă în care mai multe voci se aud în același timp.

M. Bahtin, în studiile pomenite despre roman, afirma că „în roman, omul este esențialmente un om care vorbește". Dar nu monologînd, ci dialogînd. Romanul este un gen plurilingv : „Plurilingvismul [...] nu este altceva decît *discursul altuia în limbajul altuia* și servește intențiilor refractate ale autorului." Intenții totdeauna *refractate* : căci, în discursurile multiple și etajate din roman, „autorul nu se exprimă pe sine (ca autor)", ci „le *arată* intențiile ca pe un obiect verbal specific". În principiu, definiția aceasta mi se pare valabilă pentru toate romanele. Dar dacă în romanul realist, plurilingvismul era discret, în romanul corintic el este fățiș. Niciodată Tolstoi nu se substituia vizibil lui Pierre Bezuhov sau lui Andrei Bolconski : le respecta, altfel zicînd, autenticitatea superficială, logica, limbajul. În *Omul fără însușiri* sau în *Bunavestire*, această regulă nu mai e simțită ca necesară. De aceea Grobei apare deopotrivă ca un semidoct și ca un adevărat intelectual. A-i reproșa alcătuirea nearmonioasă ca pe o lipsă de firesc înseamnă a bănui pe romancier de neputința de a „crea viață". Însă el nu urmărește să „creeze viață", în sensul de eroi consecvenți formal și capabili să concureze starea civilă. Pictorilor abstracți li s-a imputat de către critica conservatoare necunoașterea, de exemplu, a desenului : personajele lor nenaturale și stîngace ar fi rezultatul unei precarități tehnice. Dar n-au început cei mai mulți prin a desena clasic și în respect de regulile naturii ? Picasso, bunăoară. Beethoven a fost bănuit de cercurile muzicale ale vremii lui că nu posedă arta *fugii*, ceea ce părea la fel de grav în muzica de la răscrucea secolelor XVIII și XIX ca necunoașterea desenului în pictura de la răscrucea secolelor XIX și XX, Beethoven a scris totuși spre sfîrșitul vieții sale *Uvertura în formă de fugă* și

Scanned with OKEN Scanner

impresionantele fugi din *Missa solemnis*. Cine se îndoieşte de capacitatea lui Musil de a crea personaje „vii“ nu are decît să-i citească *Jurnalele*, în care găsim portretele majorităţii personajelor din *Omul fără însuşiri*, pictate însă în manieră realistă. Ele sînt prototipurile viitorilor eroi, oamenii reali care le stau la bază : şi toţi apar cît se poate de firești sub raport psihologic, coerenţi şi logici. În roman, autorul i-a modificat structural. Nu înseamnă că nu ştie să creeze fiinţe de carne şi oase, ci doar că alege o estetică diferită, în care verosimilitatea nu contează. A continua să privim pe Grobei ca pe un personaj „rupt“, inconsecvent, artificial, din cauza pretinsei nepriceperi a romancierului, înseamnă a-l judeca în afara principiului estetic în funcţie de care a fost gîndit.

Indicaţii limpezi în acest sens ne oferă *Postfaţa*, dar şi romanul însuşi. Nu psihologia socială a micului burghez l-a interesat pe romancier, ci abisalitatea mic-burgheză ca formă de impostură. „Mai presus de toate — scrie Nicolae Breban în *Postfaţă* — am atacat aici micul burghez, cel pe care Dostoievski l-a văzut în forma diavolului, mica-burghezie nu atît istorică şi socială (evident şi aceasta !), dar mai ales în forma ei structurală, abisală, ca unul din cei mai vitali, înverşunaţi duşmani ai omului, ai umanului“. Această atitudine explică ambiguitatea viziunii, dubla reacţie a naratorului faţă de eroul său şi de lumea pe care el o simbolizează. Pe de-o parte, frica, oroarea, din care se naşte sarcasmul cel mai total : „O lume, o lume ce debordează, care bolboroseşte nu din vina noastră, sau nu numai din vina noastră ! O lume fioroasă pe care am atins-o din nebăgare de seamă şi care ne astupă, se revarsă, ne depăşeşte, o lume pe care n-o mai putem ţine în frîu, o lume care ne ia cu ea aşa cum pătrunde apa, noaptea, într-o clădire, furişîndu-se umilă pe lîngă pereţii bănuitori, mişcînd mobilele, ca în vis, spărgînd geamurile, înecînd copiii în leagăn şi animalele lucide, profetice, surpînd bisericile, aplecînd turnurile. Rîdem şi privim cu spaimă, ne agăţăm de nu ştiu ce margine, de nu ştiu ce fier inconştient. Avem o clipă tentaţia de a fugi, gustul laşităţii salvatoare ne umblă prin gură. Apoi, în sprijinul

Scanned with OKEN Scanner

ei, apar un milion de argumente de bun-simț. Să fugim, să fugim acum, acum, să ne strecurăm cît se poate de onorabil, să fugim părînd că mergem calm, respectabil, s-o *întindem* spre ușă. Să-l lăsăm singur pe individul acela... pe dobitocul acela fără umor, fără geniu... fără geniu, care s-a aservit unei pasiuni confuze". Pe de altă parte, naratorul e sensibil la măreția abjectă a personajului, e complice cu el, îl înțelege, îl justifică, îl salută cu ironie și compasiune : „Istoria simplă, un pic burlescă, rea fără răutate, blîndă fără înduioșare, a funcționarului ratat din sudul Banatului. Un mărunt smintit, probabil, un maniac ce n-a făcut rău nimănui. O păpușă de lemn, vopsită caraghios, care a făcut tumbe în fața ochilor noștri triști. Salutare, Grobei !... Salutare... dacă n-ai fost în stare să te faci iubit, în viața ta scurtă și caraghioasă, eu, aici, pe această ultimă pagină te îmbrățișez și... te iubesc. Pentru că ți-ai împărțit cu mine singurătatea ta la care ai ținut atît !... Pentru că am împărțit cu tine, caraghiosule, descărnatule, singurătatea mea la care... am ținut atît. Salutare, bătrîne... conștiinciosule... maniacule... descărnatule ! Salutare, zău, salutare !... Salutare !... Salutare !... Salutare."

„Nu am făcut și nici nu am vrut să fac «frescă»", adaugă autorul *Postfeței. Bunavestire* este romanul nașterii unui „mit contrafăcut de ridicol". Totul e în același timp măreț și ridicol în ascensiunea lui Grobei : niște zei penibili care încurcă cărțile, un destin caraghios, o întîmplare de prost-gust dintr-o după-amiază în sînul familiei lui viitoare îl smulg pe neînsemnatul comis-voiajor din drumurile lui obișnuite și-l aruncă în brațele Marii Aventuri. Realitatea cea mai banală este căptușită de mit. Începînd cu cea mai obișnuită scenă domestică : „În curtea găinilor, lîngă «ștalul» porcilor care se auzeau grohăind și rîmînd, cîntînd peste cărămizile lor bolnave pe care le dislocau cu botul, din pur umor, porcii nevăzuți. Doar duhoarea lor era vizibilă, o duhoare patriarhală care coboară din înalt, din Odyssea. Astfel se simțea și bătrînul Crăiniceanu, plutind în nimbul acelei duhori, cu porumbeii alergîndu-i pe brațe, pe umeri, divini șobolani : ca porcarul Eumeus, prietenul lui Telemac. Acolo îl și găsi Grobei, în spațiul acela,

Scanned with OKEN Scanner

printre fiare vechi, cu găinile fugindu-i printre picioare, uriaș și gros, surîzător, etern, el cel tolerat de familie, cel izgonit de familie acolo, în curtea «a doua», mitică. Eumeus care creștea, se lasă iubit de golumbi, în duhoarea înmiresmată a porcilor, ortacii lui Odiseu. [...] O lume de mit, mitul el însuși, acolo în curtea economică...“ Merceologul cooperativei meșteșugărești își consacră de la un moment dat înainte viața cultului pentru Farca, marele dispărut. Devine funcționarul arhivei rămase după moartea lui, apostolul unui Christos cinic și pervers, conservatorul fanatic al spiritului lui. Adulat ca lider și șef al misterioasei organizații pe care o organizează emulii lui Farca, Grobei ar fi avut toate șansele să devină un fel de Beissel, acel creator de sectă pe care îl evocă Th. Mann într-un roman al său, și care, fugind de oameni ca să trăiască solitar și ascetic, s-a văzut înconjurat de oameni cărora le-a devenit, împotriva voinței sale, conducător spiritual. (În paranteză fie zis, pentru ca analogia aceasta să nu pară forțată, Beissel, după ce s-a consolat cu ideea instituționalizării credinței sale, a început să facă totul în acest scop. Între altele, a creat o teorie personală a melodiei — muzica fiind necesară sudării colectivității sale — care se baza pe următorul postulat : în fiecare gamă trebuie să existe „stăpîni“ și „slugi“ ; acordul de trei sunete, alcătuind centrul melodic al oricărei tonalități, se compune din „stăpîni“ sau „maeștri“, toate celelalte note ale gamei rămînînd „slugi“). În deosebire de acest personaj (se pare, istoric), Grobei se desparte violent de cei care l-au proclamat șef spiritual, pune capăt oricărei tentative de instituționalizare a doctrinei și se închide definitiv între pereții bibliotecii-templu umpluți de dosare, scrisori, caiete și publicații.

Să ne oprim o clipă la doctrina pe care o slujește. Ea este un amestec de nietzcheeanism și de „trăirism“ românesc din anii '20—'30, un elitism reacționar care împarte pe oameni în stăpîni și slugi și visează construirea unei utopice lumi dictatoriale. Oamenii reprezintă pentru Farca doar instrumentele docile ale unei religii a puterii absolute. Manipulîndu-le conștiințele, el întemeiază o lume de sclavi ascultători, de roboți spiri-

Scanned with OKEN Scanner

tuali. Provincia constituie simbolul acestui univers feudal sui-generis, avanpostul unei religii totalitare, care urmăreşte să lichideze egalitatea, democraţia şi celelalte „vestigii" ale ideologiei burgheze renascentiste. Mica-burghezie este instrumentul şi forţa conducătoare a acestei noi ordini spirituale care erodează toate valorile umaniste şi care-şi găseşte echivalentul social-istoric concret în nazism şi în atîtea orînduiri totalitare care fac specificul secolului XX. Un om nou, un pur *homo politicus*, se naşte din această eroziune catastrofală.

Utopie negativă, ca acelea ale lui Butler sau Orwell, înrudită cu viziunea argheziană din *Cimitirul Buna-Vestire*, romanul lui Nicolae Breban nu rămîne la ilustrarea simplă a unei teze. Nu e nici o satiră, nici, cu atît mai puţin, o apologie. În întreaga literatură modernă există puţine imagini atît de complexe ale apocalipsului mic-burghez. Unele elemente dostoievskiene, din *Demonii*, de exemplu, au atras atenţia comentatorilor. Dostoievskianismul a fost de la primele romane ale lui Nicolae Breban subiect de discuţie şi de contestare. Valeriu Cristea l-a negat cel mai activ, fiind de părere că, din imensele proprietăţi imaginare deţinute de romancierul rus, în care binele şi răul coexistă inseparabile, Nicolae Breban a tăiat doar o îngustă fîşie, în care nu e loc decît pentru trei zone : cea biologic-sexuală, cea teratologică şi cea politică. Argumentaţia lui Valeriu Cristea rămîne, într-un punct esenţial, perfect convingătoare : lipseşte din opera romancierului român zona opusă, a bucuriei şi a seninătăţii. Consecvent tradiţiei literare autohtone, în care eroii întunecaţi, violenţi şi rapaci sînt mai numeroşi decît opuşii lor, Nicolae Breban nu ar acorda nici o atenţie laturii pozitive şi luminoase a omului. După Golgota nu urmează învierea : orice sens al mîntuirii este absent. Nici la Arghezi lucrurile nu stăteau altfel. *Cimitirul Buna Vestire* nu era inspirat în fond de o viziune parodică a mînturii ? „Totul îmbracă aspectul unei încleştări zoologice", conchide Valeriu Cristea, după al doilea roman al autorului. Afirmaţia se dovedeşte valabilă şi pentru următoarele patru. Aceste romane nu transcend doar psihologicul, ci şi moralul. Domeniul conflictelor e biologic. Politicul însuşi apare

Scanned with OKEN Scanner

ca o variantă a biologicului. De aici nu decurge însă o infirmitate estetică, dar o puternică originalitate.

Și ea constă în capacitatea romancierului de a zugrăvi umanul în *corporalitatea* lui. Metafizica e totdeauna încorporată la Nicolae Breban. Cea dintîi și cea mai greu de șters impresie pe care toate romanele lui ne-o lasă este de forfotă de trupuri greoaie, masive, de densitate fizică, de elementaritate a raporturilor umane. Străzile și casele sînt saturate de ființe care mișună, se ciocnesc și se devoră. Spațiul brebanian seamănă cu un labirint suprapopulat. O trivialitate promiscuă se înstăpînește în casele cu mulți chiriași (dostoievskienele case de raport), în camere și bucătării sordide, pe străzile pe care o lume amestecată se revarsă și debordează. Clasele sociale, familiile, grupurile, indivizii alcătuiesc colectivități gregare, în care normele de conduită sînt transgresate. Romancierul de dinante de război descria de obicei un singur mediu social. El era expert fie în universul rural, țărănesc, ca Rebreanu și Sadoveanu, fie în acela burghez, orășenesc, ca Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu și G. Călinescu. Era atent la granițele dintre medii, ceea ce denota o lume (și o viziune) stratificată în mod ordonat. Cariera cea mai obișnuită a eroilor era trecerea, treaptă cu treaptă, dintr-o clasă inferioară într-una superioară. Doar *Scrinul negru*, roman scris după al doilea război, observa fenomenul invers al declasării. La Nicolae Breban nu există doar o lume fără granițe, un oraș pătruns de sat, o burghezie invadată de lumpeni, dar și un erou al cărui drum îl duce de sus în jos, spre bolgiile confuze unde colcăie monștrii. Grobei e singurul parvenit din toată opera : și încă unul paradoxal, ratat, dacă-l privim prin prisma reușitei sociale. Toate celelalte personaje parcurg drumul invers : burgheza doamnă Iamandi spre casa promiscuă a anticarului, unde face experiența sexualității sordide ; Minda spre lumea de o trivialitate expansivă a Miei Fabian ; Lelia spre violul pus la cale de Cîrstea. Don Juanul care e Rogulski este el însuși un inițiator în declasare. Seducînd-o pe distinsa și onorabila Tonia Vasiliu, el o dezvață în fond de prejudecățile (cît de sănătoase uneori !) ale mentalității ei burgheze : de fideli-

Scanned with OKEN Scanner

tatea conjugală, de respectul convenţiilor şi al instituţiilor care-i protejau normalitatea.

Ca să descrie această corporalitate, ca să aibă acces la straturile inferioare ale umanului, romancierul a inventat acea tehnică ambiguă de a-şi zugrăvi şi analiza personajele, pe care am remarcat-o de la început, acea familiaritate suspectă a tonului, acea complicitate greu de acceptat de către cititorul de romane. Putem spune că materialitatea corporală, fizică, e trăită în romanele lui de-a dreptul, deloc abstractă, nici măcar „povestită". Mulţi dintre romancierii contemporani, care ilustrează corinticul, sînt nişte povestitori : Ştefan Bănulescu şi G. Bălăiţă, dar şi Constantin Ţoiu sau Fănuş Neagu. Romanul realist n-a cultivat, în epoca lui glorioasă, povestirea, incompatibilă cu formele obiectivităţii şi ale impersonalităţii naratorului. După o lungă eclipsă, povestirea a fost recuperată de romanul corintic. Povestirea e distantă şi are structura unei „anecdote". Există şi la Nicolae Breban o plăcere a vorbirii, nu însă de tip epic, ci ideologic. Ea îl apropie pe romancier de Alexandru Ivasiuc, cu deosebirea că *ideea* care nu lipseşte niciodată în romanele lui, uneori sub forma tezei explicite, nu apare discursiv-eseistic, ca în *Racul*, ci tot încorporată. Inextricabilul joc al registrelor stilistice, pe care l-am studiat, provine din această corporalitate a abstracţiunilor. Ideea se lipeşte de trupul ei, alcătuieşte împreună cu el un cuplu fizic, ca acela al soţilor Vasiliu din *Don Juan* : „Aveau însă nevoie unul de altul, pentru că nici nu se gîndeau să se despartă, cum se spune. Se lipiseră unul de altul pur şi simplu, făcuseră un băiat şi o fetiţă, frumuşei, curaţi, extrem de bine îmbrăcaţi, pe care toată lumea îi iubea de la prima vedere, şi... rămaseră lipiţi. Şi, cînd eşti, rămîi astfel... lipit, mai ales vara... simţi cum transpiri uşor, neplăcut. Exact pe locul lipiturii." Ideea şi forma ei concretă, vizuală, plastică, se lipesc totdeauna în acest mod la Nicolae Breban, ca într-o simbioză fiziologică, transpiră şi nu se mai pot separa. Discursul abstract al autorului se cufundă în simţirea personajelor, se psihologizează, împrumută din vorbirea lor vie elemente de monolog interior sau de flux al conştiinţei ; discursul trăit al personajelor se arată, la rîndul lui,

Scanned with OKEN Scanner

capabil să transporte teze, teorii, în modul cel mai intelectual. Cînd una ori alta din aceste laturi se estompează, impresia e nefavorabilă. Așa se întîmplă în finalul romanului *Don Juan*. Și nu deoarece naratorul se referă deschis și ironic la autor („Ce facem, dragă, cu băiatul ăsta, cu... Breban ? ! Pare cam... zăpăcit, deși... nu e lipsit de... nu e, ha, ha, totul lipsit de... cum să zic...“) : procedeul, practicat pe scară largă în *Bunavestire*, este îndreptățit de formula prozei ; dar deoarece se anulează ambiguitatea care lega pe narator de personaje, se distruge plurilingvismul : intențiile uneia din părți, ale naratorului, nu mai sînt *refractate* de vorbirea personajelor (sau măcar de tipul lor de expresivitate), ci declarate direct și clar. Din familiar-ironic, tonul devine în astfel de cazuri serios. Ironia ambiguității reprezintă însă în toate romanele lui Nicolae Breban cel mai autentic mod de a nara.

Scanned with OKEN Scanner

COMEDIA LITERATURII

1.

Într-un studiu intitulat *Viața și opiniile personajelor* *, Radu G. Țeposu propune o clasificare foarte coerentă a romanului românesc, asemănătoare, în unele privințe, cu a mea, dar și deosebită în cîteva puncte. Iat-o: „Evoluția romanului ar putea fi rezumată, arbitrar, la aceste trei etape ale narațiunii: reflectarea, bazată pe omniscienta naratorului, în care personajul este narat și are iluzia vieții: este romanul *tranzitiv*, precum *Manoil*, *Ciocoii vechi și noi*, *Viața la țară*, *Ion*, *Creanga de aur*, *Enigma Otiliei*, *Îngerul a strigat*; reflecția, bazată pe conștiința de sine a personajului care e și narator (uneori chiar scrie: jurnale, epistole, fără conștiință auctorială însă), dar care păstrează încă iluzia vieții: este romanul *reflexiv*, ca *Adela*, *Întîmplări din irealitatea imediată*, *Craii de Curtea-veche*, *Ultima noapte de dragoste*, *Vînătoarea regală*, *Vestibul*; în fine, imaginarea, ca asumare conștientă a ficțiunii, bazată pe conștiința de sine a personajului, care e și scriitor (ori povestitor ce mistifică premeditat) și care uzează deliberat de convenția literaturii: este *metaromanul*, reprezentat de *Ioana*, *Cartea de la Metopolis*, *Ucenicul neascultător*, *Viața și opera lui Tiron B.*, *Don Juan*, *Solstițiu tulburat*. Retorica acestor romane semnifică, în alt plan, o metamorfoză metafizică: supunerea față de transcendență (romanul tran-

* Din care un fragment va apărea în *Caietele critice*, nr. 13.

Scanned with OKEN Scanner

zitiv), subminarea acesteia (romanul reflexiv) și conștiința transcendenței goale (metaromanul)." Trec peste unele posibile obiecții de amănunt, între care aceea că *Don Juan* nu este cu siguranță un metaroman, în vreme ce *Craii de Curtea-veche* ar putea fi la rigoare unul. Important rămîne criteriul, care, la prima vedere, este acela întrebuințat și de mine : raportul dintre narator și personaje. Cu toată diferita lui interpretare. Însă, de fapt, eu am fost preocupat de ipostazele naratorului iar Radu G. Țeposu de ale personajului. Deosebire numai de accent, dar care conduce, pînă la urmă la criterii deosebite. Eu am distins, conform ideii mele, o perspectivă exterioară și care se ia în serios, a naratorului de tip demiurgic, numind-o dorică, o alta interioară, de asemenea „serioasă", de tip psihologic, numind-o ionică, în sfîrșit o a treia din nou exterioară, dar de tip ludic și parodic, numind-o corintică. Primele două formule de roman stau sub semnul iluziei vieții, în termenii lui Radu G. Țeposu, al verosimilității realiste, în termenii folosiți mai des de mine. A treia stă sub semnul convenției literare. Instanța naratoare apare, pe rînd, ca o transcendență oblăduitoare, ca o imanență psihologică și ca o transcendență represivă. Deplasînd accentul spre capătul celălalt al raportului, Radu G. Țeposu privește „evoluția" romanului ca pe un proces de emancipare a personajului de sub tutela autorului și distinge, cum am văzut, un roman tranzitiv, în care personajul e manipulat de autor (narat, analizat), un roman reflexiv, în care personajul capătă conștiință de sine, în sfîrșit, un metaroman, în care personajul nu mai este eroul conștient al unei iluzii, dar însuși naratorul ei. O remarcă subtilă a lui Radu G. Țeposu este aceea că emanciparea personajului de roman nu s-a realizat exclusiv prin negație, dar și prin imitație : „Personajul a simțit necesitatea de a pune altceva în locul dogmei uzurpate și astfel s-a născut nevoia de modele, de regulă literare." Imitarea, adaugă criticul, poate fi de două feluri. Chiar de la începutul istoriei romanului, personaje ca Manoil al lui Bolintineanu au apărut inspirate de modele ilustre, cum ar fi în cazul de față Werther : dar aceste personaje se identificau cu modelul fără a avea ele înseși

Scanned with OKEN Scanner

conștiința imitației, a „jocului estetic". (Această identificare prin iluzie constituie, după părerea lui Ortega y Gasset, tocmai esența realismului.) Cealaltă formă de imitare presupune un personaj conștient de relația lui cu modelul și adesea, din această cauză, căutînd să se despartă de el, prin parodiere. „Epuizînd realul, orice roman încearcă depășirea derutei provocate de autocontemplație, și anume prin *asumarea* ficțiunii. După ce a deconspirat regula jocului, romanul o ia de la capăt, reimaginînd lumea cu un zîmbet complice."

În acest punct al discuției, Radu G. Țeposu polemizează cu clasificarea din *Arca lui Noe*, atrăgînd atenția că parodia definește acel roman în care „convenția literaturii este asumată", căci „refacerea jucăușă a vieții nu poate avea loc atît timp cît persistă iluzia vieții". De aceea el consideră romane ca *Întîmplări în irealitatea imediată* și *Vînătoarea regală*, clasificate de mine în tipul corintic, ca aparținînd simplei reflexivități, populate de personaje care trăiesc din plin iluzia vieții. Doar metaromanul ar fi cu adevărat caracterizat de „refacerea ironică a lumii".

Se observă lesne că al treilea tip romanesc este mult mai cuprinzător în clasificarea propusă de mine, unde el nu se reduce la metaroman, deși îl include. Încercînd să definesc convenția (realistă ori nerealistă) din unghiul celui care narează (sau scrie), mi-a fost oarecum indiferent dacă personajele înseși sînt (sau nu) conștiente de rostul lor. E adevărat, pe de altă parte, că eroul predilect al corinticului este personajul „vid", sub raport psihologic, personajul simbolic, alegoric sau mitic : dar această goline de viață, care-l transformă în obiect de manevră artistică, nu e deplină decît în romane a căror viziune este radicală, de pildă la Urmuz sau la Kafka. Majoritatea romanelor corintice păstrează aparențe de verosimilitate : ceea ce le desparte de romanele dorice și ionice este schimbarea motivației realiste cu una simbolică. B. Tomașevski a insistat pe bună dreptate asupra importanței felului de motivație. Rolul de vioară întîi îl deține naratorul, nu personajul. Metaromanul nu e pur și simplu acel roman în care personajul, deplin emancipat, se comportă ca un narator conștient de faptul că narează :

metaromanul e romanul care nu mai are ca obiect „viața", ci scrierea însăși a romanului. Protagonistul nu e narator, ci *scriitor*. Și încă ceva. Cazul *Ioanei* lui Holban este instructiv. Nu cred că *Ioana* este un metaroman, în sens propriu, chiar dacă el conține atît conștiința naratorului că scrie, cît și numeroase reflecții privitoare la arta romanului. Sandu e mai preocupat de viață, decît de romanul pe care l-ar putea scrie. Dealtfel, el ține un jurnal intim, bogat în observații autoscopice. Scrierea romanului rămîne secundară. *Ioana* stă mai bine lîngă *Adela*, ambele romane ionice, de analiză, impregnate de psihologism, decît lîngă *Martorii* lui Mircea Ciobanu, metaroman corintic, în care sînt analizate convenții, forme, figuri, și nicidecum viața lăuntrică a eroilor. Într-un metaroman, introspecția nu ne dezvăluie, în sufletul naratorului, decît singură dorința lui de a scrie un roman.

La originea metaromanului se afirmă a sta *Les Faux-Monnayeurs* de Gide. Acestui exemplu clasic îi putem adăuga și alte romane ale lui Gide, *Paludes* (despre care, știm deja, B. Fundoianu afirma acum o jumătate de veac că este „istoria cuiva care scrie *Paludes*") sau *Les Cahiers d'André Walter*, operă de tinerețe, unde există mai multe romane în roman, după principiul cuburilor care intră unele în altele, și, în fiecare din aceste romane, cîte un personaj care scrie un roman. Multă vreme, metaromanul românesc a rămas în sfera de atracție a ionicului, fiind (cum am arătat vorbind despre *Adela* ori *Ioana*) un roman de analiză al cărui erou-narator ține jurnal intim și-și consemnează experiențele pe măsură ce le trăiește. Tradiția e continuată și în cîteva romane contemporane în care naratorul este preocupat *să scrie* ceea ce i se întîmplă (*Vestibul* de Alexandru Ivasiuc, *Lumea în două zile* de George Bălăiță) sau în care există o „anchetă" și un „anchetator" care, la limită, simbolizează actul creator și pe artist (*Anchetatorul apatic* de Virgil Duda). Întîiul nostru metaroman propriu-zis, în care separația bunurilor — între „viață" și „literatură" — este deplină, apare în 1968 : *Martorii* de Mircea Ciobanu.

Scanned with OKEN Scanner

Naratorul din *Martorii* întreprinde o anchetă, în legătură cu o operă ciudată, intitulată *Lupta cu lucrurile*, al cărei autor a dispărut. *Lupta cu lucrurile* conține relatarea morții Domnului..., personaj misterios, de către fiul său. Ancheta vizează deopotrivă pe Domnul..., personajul *Luptei cu lucrurile*, și pe fiul său, autorul dispărut. Anchetatorul caută și găsește martori, care să-i fi cunoscut pe unul ori pe celălalt : martori prea discreți sau egolatri, incoerenți, plini de ei înșiși etc. Concluzia ar fi aceea că nu se poate afla nimic despre nimic : martorii fabulează. Martorul nu e cîtuși de puțin interesant, la Mircea Ciobanu, sub raport psihologic ori moral, ca individualitate constituită. Într-o definiție sumară, martorul este *cel care inventează*. Așadar, un substitut al creatorului însuși. Interesul e pur estetic. În acest punct, cercul se închide : imaginația martorilor reprezintă un succedaneu al imaginației romanești iar romanul lui Mircea Ciobanu reprezintă o alegorie a literaturii. Și personajele și problemele sînt așa-zicînd de natură retorică : fiind motivate de dorința romancierului de a pune prin intermediul lor problema literaturii. E foarte normal ca, într-un astfel de roman, al cărui obiect este însăși imaginația romanescă, unul dintre martori să fie de exemplu un critic literar. Să-l ascultăm : „În ce privește dispariția scriitorului, pentru a nu căuta de prisos, e obligatoriu să nu trecem dincolo de conținutul romanului. De ce mi-aș pierde vremea umblînd după mărturii, cînd autorul însuși îmi pune la dispoziție dezlegarea ? *Lupta cu lucrurile* nu reflectă o lume concretă, ci *e* însăși lumea concretă [...] Doar învingînd tentația de a pune cartea în legătură cu împrejurările care au determinat-o (inițial acestea au fost hotărîtoare) s-ar lumina cît de cît chestiunea dispariției scriitorului.“ Mod de a spune că sensul operei trebuie căutat în operă și nu în afara ei. Teza criticului-martor conține, ca o emblemă, întreg romanul. Totodată, recunoaștem în ea pretenția „noului roman“ francez de acum două decenii de a se semnifica pe el însuși. Romancierii francezi din generația lui Robbe-Grillet au considerat că literatura este o pură aventură a scriiturii. Jean Ricardou a oferit, probabil, cel mai celebru exemplu pentru acest mod de a

Scanned with OKEN Scanner

interpreta literatura, cînd a analizat pasajul din *Le Manéquin* de Robbe-Grillet în care e descrisă o cafetieră: „Cafetiera este, deja, ea însăşi poveste" *(Pentru o teorie a textului*, trad. Adriana Babeţi şi Delia Şepeţeanu-Vasiliu). Realitatea romanescă a cafetierei constă în literalitatea ei narativă. Identificarea dintre cuvinte şi obiecte este proclamată şi în *Martorii:* „Iată de ce, în paginile *Luptei cu lucrurile*, cuvintele vin împovărate de imaginea lor! O dată numit, lucrul învie, verbul îl poartă dintr-un loc în altul. Stăm sub avalanşa contururilor pînă acum ignorate, căzuţi sub greutatea lor materială. În vreme ce noi plutim în matca şeasă a simbolurilor, omul acesta scrie cu lucruri de-a dreptul."

Alt metaroman este *Ficţiune şi infanterie*, 1981, al lui Costache Olăreanu. Autorul a publicat înainte un fel de jurnal, *Ucenic la clasici*, dar în care introspecţia e ca şi inexistentă şi oricum secundară, remarcabile fiind reflecţiile asupra literaturii. Astfel de jurnale pur artistice au scris în ultimul deceniu şi Tudor Ţopa *(Încercarea scriitorului:* realizarea romanului prin jurnal) sau Radu Petrescu *(Părul Berenicei*, un jurnal al romanului *Matei Iliescu*, mai degrabă în maniera lui Gide din *Journal des Faux-Monnayeurs* decît în aceea a lui Th. Mann din *Cum am scris Doktor Faustus).* Există în toate acestea elemente de metaroman. *Ficţiune şi infanterie* relatează pierderea de către un romancier a manuscrisului romanului său. Situaţie, aş spune, complementară celei din *Martorii:* problema esenţială devenind aceea a *rescrierii* romanului pierdut. Dar a scrie a doua oară înseamnă a scrie o altă carte. Romanul nu mai iese la fel. Se iveşte posibilitatea mai multor versiuni pentru aceleaşi fapte. Scenariile înmulţindu-se, trama devine aleatorie. Din ce în ce mai zăpăcit de insolitul împrejurărilor, romancierul din roman (pe nume Victor Testiban) pierde simţul realităţii lui fictive şi începe să se închipuie în vizită la personajele sale, care se comportă ca nişte fiinţe reale, deşi autorul nu le poate privi altfel decît ca pe nişte creaţii proprii, fabricate după o reţetă pe care o cunoaşte foarte bine. În ciuda acestor contacte ale lui Victor Testiban cu personajele proprii, romancierul lui Costache Olăreanu nu este cu adevărat personaj în romanul pe

Scanned with OKEN Scanner

care vrea să-l scrie. Sandu din *Ioana* era : ceea ce dădea romanului caracter biografic sui-generis. La Holban conta de fapt raportul dintre o anume experienţă erotică şi exprimarea ei, dintre jurnalul intim şi ficţiune. La Costache Olăreanu, aventura eroului-romancier nu este existenţială, ci artistică. Nimic psihologic ori moral nu ne reţine. Experienţa lui Victor Testiban constă în studierea *pe viu* a acelor mecanisme care garantează funcţionarea imaginaţiei literare : relaţia dintre autor şi personajele sale, transformarea prototipilor reali în eroi de ficţiune şi aşa mai departe.

Costache Olăreanu împinge jocul (şi luciditatea : dar nu una interesată de viaţa interioară, ci una interesată de scrierea literaturii) pînă la a pune în gura lui Victor Testiban o judecată netă şi ironică a felului propriu de a scrie : „Scrierile lui erau prea simple, prea transparente, cu o morală prea evidentă, pusă la coadă şi atîrnînd ca un felinar în spatele căruţei. Nici o complicaţie de structură sau personaje mai profunde. Peste tot descrieri «la lumina zilei» şi multe, multe dialoguri. De aici impresia de uşurătate, de superficial, de joc. Glume, astea sînt scrierile mele ! îşi spune continuînd să măsoare camera de la un perete la altul. Vrînd să fiu logic, devin simplist.“ Aici găsim şi o caracterizare a formulei metaromanului în general : „simplismul“, transparenţa logică, aspectul ludic şi restul, care îl disting de romanul obişnuit ca pe o operă *à thèse* de una banală. Sigur, Costache Olăreanu e un artist, un stilist savuros, înzestrat cu umorul ideii, şi ar fi nedrept să vedem doar meşteşugul, izbînda tehnică, în romanele sale. Dar el face parte dintre romancierii care, tot mai mulţi în epoca modernă, înainte de a scrie, citesc romane. Thibaudet afirma cu umor că, atunci cînd un romancier se numeşte Balzac, Dickens, Flaubert sau Tolstoi, el nu are absolută nevoie să fie şi cititor de romane : „Au destul de lucru ca să-şi trăiască propriile creaţii, soţii exigente şi geloase care nu le îngăduie aventuri.“ (Mă întreb în treacăt dacă autorul lui *Bouvard et Pécuchet* se află la locul lui printre aceşti soţi fideli de nevoie). Dar există şi romancieri pentru care cititul romanelor este o bună vacă de muls. De exemplu Proust care, se ştie, a înce-

Scanned with OKEN Scanner

put cu exerciții de pastișare a prozei și a sfîrșit la fel, capodopera acestora fiind, în *Le Temps retrouvé*, pastișa după jurnalul fraților Goncourt. Despre cei din urmă, Thibaudet spune : „Sînt, în general, romancieri înzestrați mai mult cu spirit critic decît cu geniu creator și care arborează arta prin poarta secundară a inteligenței și a conștiinței." (trad. Georgeta Pădureleanu). Am putea adăuga : sînt autori de metaromane.

2

„Monsieur Tănase rîse de se prăpădi — fără veselie și sunet — tropăind, apoi își șterse, cu mîneca, simulate lacrimi : — Era să mor; de-atîta rîs. Nu, coane, nu, punem boii înaintea căruții. Întîi ne scăpăm de datorii, p'ormă trebuie unelte, ghite... că decît întinsură mare și cîștig puțin... — Ha, strigă bătrînul. Auziți, oameni buni. N-am voie să vînd, dar nici să cumpăr... Și moșia-i a mea. Îmi fură fata, îmi fură pămîntu... dar eu rămîn proprietar. Ia-n auzi, lume ! Ia-n auzi ! Hoțoman. — Iîi, zise monsieur Tănase, da' nu ți le ia nimeni, omule ! Se șterse cu basmaua pe frunte și pe ceafă... Tincuța o să rămîie aici, că-i loc, harabaie mare... și o să te grijească, iar pămîntu, cu acte, ie tot al matale... Io, cu ponosu, și alergătora... să scot moșia din datorii. Dar dacă-i așa, nu se cade să am și eu un cuvînt de spus ? Să facem cum îi mai bine. Eu așa prubuluiesc. Aud ? — Ha, ha, opină diabolic bătrînul, să ne sfătuim, dar cuvîntu meu nu mai contează, că i-am dat scris, am abdicat. Auzi dumneata, domnule ! Monsieur Tănase oftă din greu : — Păi cu 'mneata, cum o dă omul, tot nu-i bine. Nici în căruță, nici în teleguță. Greu la deal cu boii mici. Conu Dinu se saltă grozav în sus și prinse a răcni : — Mă tiicălosule ! Mă, cremenalule, ai venit la jaf ! Crezi că-s mort. Tii-căă-lo-su-le ! Uli-liu ! — Ce faci, domnule ! Vrei să-l omori, observă Tincuța răgușit, stai tată, stai, îl împinse ea în jos. — Eu... numai așa... am venit să... — Uite cum îți bate inima... Și ești leoarcă... mormăi domnișoara. Ce te pierzi așa cu firea... Ce te potrivești... Nu sunt eu aici... ? — A venit să ne prade ! schelălăi latifundiarul. Dă-l afară Tincuțo, dă-l afară, fata tatei...

Tincuța se desdoi și-i făcu față lui Tănase. — Ce este, domnule Sotir. Bărbatul se făcu roșu la față și începu să tropăie. — Ei, ce este... — Spune-mi mie... rosti fata mai blînd. — Eu, domnișoară Tincuța, am venit... să vă cer de nevastă. Tincuța rîse încet și scurt : — Domnule Sotir... văd că... sunteți constant în... cererea dumneavoastră... Accept. — Dom... dom... Tincuța, se bîlbîi fericitul exorbitant. — Tincuțo, scînci bătrînul, ce faci. — De ajuns, tată, m-am plictisit de bîlciul ăsta. Întoarsă spre Șeitan : — Nu-i dai omului nici datoria, nici pămîntul... — Pă... pămîntul strămoșesc... se zmiorcăi latifundiarul. — Lasă rosti fata sever. — Am... am... am să-i dau... — Am ales eu, zise Tincuța. Gata !“

Conu Dinu, Tănase, Tincuța — iată personaje bine cunoscute. Le-am întîlnit în romanele lui Duiliu Zamfirescu. Acolo, Tănase, fiul fostului argat boieresc, îmbogățit între timp, cere mîna Tincuței și este respins. Căsătoria se face pînă la urmă iar averea boierului trece toată în mîna ambițiosului ciocoi. Scena încheierii contractului lipsește însă din romanul lui Duiliu Zamfirescu. *Viața la țară* se sfîrșește înainte de a avea vreo lămurire în această privință iar *Tănase Scatiu* începe după ce „tîrgul“ a fost perfectat. Ce s-a întîmplat în acest interval ? Cum a izbutit Tănase Sotirescu, poreclit Scatiu, să-și realizeze planul ? Romancierul de odinioară omite să ne lămurească. E adevărat că Dinu Murguleț își va aminti mai tîrziu că și-a măritat fata ca să-și salveze averea, dar nu și cum a ajuns să fie sechestrat de ginerele său, pierzînd orice control asupra pămînturilor. Un romancier contemporan a scris episodul care lipsește din romanul Comăneștenilor : e vorba de Paul Georgescu și de romanul său *Solstițiu tulburat*, 1982. Scena reprodusă mai sus este tocmai aceea a încheierii contractului între boierul Dinu și arendașul Scatiu.

Ar fi, desigur, naiv să ne închipuim că Paul Georgescu a urmărit pur și simplu să umple un gol din romanele lui Duiliu Zamfirescu. El a rescris în fond debutul la *Tănase Scatiu :* iar o rescriere (am văzut pățania lui Victor Testiban din *Ficțiune și infanterie)* nu e niciodată o repetare aidoma sau o completare în spiritul operei an-

Scanned with OKEN Scanner

terioare. Dealtfel, *Solstițiu tulburat* nu rescrie numai pe Duiliu Zamfirescu, dar și pe G. Călinescu din *Enigma Otiliei*. Acțiunea spiritualului roman este plasată în primii ani ai secolului XX. Un tînăr medicinist, orfan și sărac, face o vizită la castelul-conac al boierului Dinu Șeitan (nume parțial modificat), ca să regleze o problemă de moștenire. Studentul se numește Daniel, dar și Felix. El petrece cîteva zile, în ajunul și în sărbătorile Crăciunului, la conac, unde întîlnește lume interesantă și este martorul unor complicate intrigi de familie. Boier Dinu e nepotul Kerei Duduca (eroina lui Filimon) și al lui Andronache Șeitan (din nou, modificare parțială de nume). În casa lui se mai află, pe lîngă o vagă soră Lizica, rea de gură și zgripțuroaică, și pe lîngă un fiu bolnav, Dida, o tînără cînd fermecătoare, cînd anostă, așadar o imprevizibilă adolescentă, pe nume Otilia. Felix, ce poate face ? Se îndrăgostește, normal, de Otilia, „oficial un fel de nepoată“ a lui Dinu, dar fata, ținută și ea de scenariul clasic, îi preferă pe Leonida Pascalopol, negustor bogat, galant și cam trecut de prima tinerețe. Pentru ca iluzia să fie deplină, servitoarea casei, bătrînă încît pare acolo de la începutul lumii, se cheamă tot Marina iar tutorele zgîrcit al orfanului Felix, tot Moș Costache, întocmai ca în romanul călinescian. Boier Dinu are niște vecini de moșie (și rude) la fel de bine cunoscuți : Sașa și Matei Damian. Nu numai personajele, dar și problemele tuturor sînt aceleași : moșteniri, soarta orfanilor, tranzacții, raporturi dintre boierii vechi și arendașii noi, o fată tînără pe patul nehotărîrii între un bărbat de vîrsta ei și altul mai vîrstnic, o alta cam bovarică și așa mai departe. Păstrînd, în linii mari, litera operelor clasice, rescrierea modernă le schimbă spiritul.

Ne putem face o idee aruncîndu-ne ochii asupra scenei care opune pe Dinu lui Tănase. Arendașul e același individ prost crescut, dar întreprinzător și care-și știe pe de rost interesul. Boierul nu-i poate opune decît demagogia lui de clasă („pămîntu strămoșesc“) și o furie stearpă („Ia-n auzi, lume !“). Întîiul lucru care se observă în romanul lui Paul Georgescu este *clarificarea* acestei opoziții de clasă. Limbajul romancierului nu mai este, evident, acela al epocii în care se petrece acțiunea. La

Scanned with OKEN Scanner

Duiliu Zamfirescu întreg conflictul apărea oarecum difuz în masa motivațiilor sociale și psihologice, mai exact, nefățiș. Singura confruntare directă dintre Scatiu și Dinu este aceea de la sfîrșitul lui *Tănase Scatiu*, cînd, fugind boierul la moșie, ginerele îi ia urma, îl ajunge și pune să fie legat, cu gînd să-l readucă în casa din oraș unde îl ținuse pînă atunci sechestrat. În *Solstițiu tulburat*, cei doi protagoniști se lovesc berbecește de la început. Scena pe care o analizăm e repetarea simetrică a alteia, în care facem cunoștință cu Tănase, în primele pagini ale romanului, și cînd vehementul tînăr îi strigă boierului încolțit : „Banii, pămîntul sau fata !“ Rescrierea face fățișă înfruntarea, dar nu prin scoaterea la vedere a purului interes personal, deci prin dez-ideologizare, ci, din contra, prin accentuarea ideologiei. Jocul estetic constă aici tocmai în îngroșarea notei tipice. Dinu este numit „latifundiarul“ și silit să gîndească și să se exprime ca un exponent perfect al clasei. Ciocoiul e plin de forță, instinctiv, poreclit de medicinist, care citise pe filosoful la modă al elanului vital, „nepotul lui Bergson“, sau, cu o referință ironică la vorbirea lui neaoșă (parodie a aforisticii sămănătoriste), *Monsieur*. Efectul principal (iată a doua observație posibilă) al acestei clarificări și îngroșări este de ordin comic. Comicul are o sursă frecventă în conservarea formei care s-a golit de conținut. Deja la G. Călinescu încercarea de a reutiliza formula balzaciană dădea naștere unui roman (aproape) comic. Există un călinescianism evident la Paul Georgescu, romancier dotat cu spirit critic, în mai mare măsură decît cu spirit inventiv. Aceasta este o constatare, nu o judecată negativă. Spiritul parodic și ludic este, în romanul corintic, ceea ce spiritul „creator“ era în acela doric. Romancierul corintic se poate întreba ca Leverkühn al lui Thomas Mann : „De ce aproape toate lucrurile trebuie să-mi pară propria lor parodie ? De ce trebuie să mi se pară că aproape toate, nu aproape : toate mijloacele și artificiile artei nu mai sînt bune azi decît pentru parodie ?“ Rescrierea implică neapărat o atitudine critică și de aceea, rescriind chiar cuvînt cu cuvînt *Don Quijote*, Pierre Ménard din povestirea lui Borges scrie de fapt o altă carte. În episodul din *Solsti-*

Scanned with OKEN Scanner

tiu tulburat în care boierul și arendașul se tîrguiesc, și unul și altul fac gesturi excesive și spun vorbe mari. Această teatralitate e deliberată și ține de intenția parodică. Doi actori proști, doi cabotini. s-ar zice : mod de a marca distanța dintre actor și personaj, dintre mască și obraz. În loc să ne sperie, Scatiu ne face să rîdem. Boier Dinu, la rîndul lui, nu trezește compătimirea, deși se lamentează, țipă, de îți vine să crezi că va muri de durere : e pur și simplu ridicol. Comentariile naratorului subliniază necontenit neaderența actorului la rol, spectacolul de prost gust. Boierul urlă : „A venit să ne prade !“ Și autorul comentează : „schelălăi latifundiarul“. Sarcasmul e direct și răpește personajului creditul. La fel de ridicol e Tănase în fața deciziei Tincuței : se bîlbîie, se pierde, se înroșește la obraz și tropăie. Tropăitul e, dealtfel, la el un mijloc aproape universal de exprimare a sentimentelor.

În aceste condiții, psihologia personajelor nu mai are însemnătatea din romanul doric sau ionic și ar fi o copilărie să o examinăm cu seriozitate. Personajele au o comportare asemănătoare cu a jucăriilor mișcate de un resort. Naratorul întoarce cheița, cînd vrea el, și dă drumul jucăriei să țopăie. Și Dinu, și Tănase, și Tincuța, în scena de dinainte, seamănă foarte bine cu niște mecanisme cu arc : gesturi bruște, decizii neprevăzute, salturi de umoare, comportament inexplicabil. Personajul redus la tip nu e dezvoltat organic, ci schematizat în forma caricaturii. S-o luăm ca exemplu pe Otilia. Fata poartă pe rînd o rochie urîtă, lălîie, maronie, și una splendidă, de catifea verde. Cînd o îmbracă pe prima, joacă rolul Cenușăresei : o nepoată-servitoare care aprinde focul în camerele de oaspeți. În a doua, Otilia e prințesa răsfățată și iubită de Dida, de Pascalopol, de Felix. Absolut fără nici o tranziție, Otilia este delicată, atentă, grijulie, și vulgară, repezită, „țață“, înjurînd birjărește. Romancierul își construiește personajul pe o *temă* dată, ca într-un fel de demonstrație. Tema Otiliei este *imprevizibilul* în comportare al tuturor adolescentelor. Recunoaștem pe Otilia lui Călinescu : dar în loc ca laturile ființei ei incerte să fie sugerate și dezvăluite nuanțat, ele sînt îngroșate pînă la dispariția nuanțelor.

Scanned with OKEN Scanner

Observații similare putem face și cu privire la boier Dinu. Cînd îl întîlnește prima oară, Felix are impresia că boierul e bătrîn, bolnav și aton. E destul să intre în scenă Scatiu cu pretențiile lui, pentru ca sfrijitul bătrîn să se metamorfozeze subit, întocmai ca un personaj de basm : „— Mi-to-ca-nul ! zbieră dînsul — și zvîrlind macatul verde ce-l acoperea, se ridică pe picioare, semeț. — Bădăranul ! silabisi latifundiarul mînios. Sta — în halatul de casă tutuniu și cu fesul roș croșetat, pe creștet — drept și teribil. Tînărul constată, mirat, că moșul chircit, cocîrjat, ce scheunase în jilțu-i de zăcere, era, de fapt, un bărbat în putere, încă nalt, smead, ciolănos.“ Reumatismele și ramolismentul sînt moduri teatrale de a opri pe Tincuța să se mărite și pe Scatiu să intre în posesia banilor împrumutați. Dinu e un Grandet caricatural, după cum Tincuța este, pînă la un punct, o Eugénie.

Parodia și comicul se pot remarca și în felul de a concepe trama epică. *Solstițiu tulburat* e un roman plin de evenimente, ca și *Enigma Otiliei*. Față de romanele lui Duiliu Zamfirescu și chiar față de acela călinescian, ritmul evenimentelor apare considerabil iuțit. Pe de o parte. Pe de alta, rapiditatea nu mai îngăduie sesizarea motivațiilor și avem impresia că acțiunea se desfășoară mecanic, fără cauze vizibile, la fel cum personajele se comportă adesea neexplicabil. Iuțeala evenimentelor și obnubilarea cauzelor dau naștere comicului, ca orice formă goală. Felix, sosit la conac, e nebăgat în seamă o vreme, apoi se trezește „logodit“ cu Otilia, felicitat, îmbrățișat, sufocat de noroc, ca să fie abandonat la fel de fără explicație și, cînd se află pe punctul să părăsească scena, se vede bogat, printr-o moștenire grijuliu înmulțită de un bancher generos, așa că poate renunța la continuarea studiilor, deși pînă atunci păruse un fanatic al ideii de a continua profesia tatălui său. Aceste bruște înălțări și căderi sînt comice prin lipsa de suficientă preparare (care le-ar motiva) și prin ritmul neobișnuit. Protagoniștii par să fie rotiți de mișcarea unei plăci turnante, montate în mijlocul scenei de către un regizor glumeț. Parodia romanului evenimențial este evidentă. Bărăganul și conacul din *Solstițiu tulburat* ar fi

Scanned with OKEN Scanner

fiind unul din acele locuri unde nu se întîmplă nimic de la Sadoveanu și Cezar Petrescu. Însă Paul Georgescu zeflemisește clișeul și iată : o căsătorie, o răpire, o îmbogățire, o sinucidere (și încă una în trecut) se acumulează într-un roman ce pare să aibă în vedere atmosfera stătută, cu evenimene de repetiție, plictisitoare, dintr-un conac falimentar. Nu numai atît : Felix ascultă, pe drum spre conac și în răstimpul ședерii acolo, mai multe istorii despre familia Șeitanilor. Dar cum fiecare povestitor are o versiune proprie, băiatul nu mai știe ce să creadă. Personajele și biografiile lor își schimbă de la povestitor la povestitor înțelesul. Nici o idee clară nu e posibilă. Aceleași acte apar justificate și nobile sau aberante și ticăloase, același personaj apare generos și meschin, erou sau netrebnic. Parodia romanului de evocare sau a povestirii clasice este la fel de amuzantă ca și aceea a romanului dialogat al unor întîmplări prezente. Două treimi din *Solstițiu tulburat* cuprind dialoguri, cu sumare indicații regizorale în paranteză. Momentele lui Caragiale oferă modelul neîndoielnic pentru aceste „scenete" pline de vervă, în care acțiunea și personajele sînt sugerate din replici, din intonații, din subtonuri : „— Da, domnule, sigur, ia zi, mai aflu și eu ce și cum, că pe-aici, pe coclauri, m-am sălbăticit de tot. Ei, pe cine ? Conu Dinu era aţîţat și ahtiat de novitate. — Ia să vedem : să 'ncep cu Baloteștii. — Pe Mitriță Balotescu ? Ce dulce băiat, domnule ! Băiat, vorba vine, că are și el vr'o patruzeci de anișori bătuți pe muche, nu ? dar ce dulce băiat, ce farmec, ce haz ? Era singur, singurel ? — Nu, cu tot clanul : cu Zinca, și cu droaia de copii și liota de nepoți după el. Băiatul ăsta dulce și cu haz este un adevărat Patriarh. — Așa-i. Patriarh, patriarh, dar muieratic peste toate. Și ce dacă ? Că-i fustangiu face parte tot din șarmul lui etc." În acest spirit de bîrfă superioară se desfășoară o mare parte din roman, căci la Paul Georgescu schema e simplă și totdeauna aceeași : personajele se întîlnesc, pe rînd, sau toate deodată, la masă (ori la cafenea, în alte romane) și stau de vorbă. Mîncarea și taclalele reprezintă în fond subiectul principal.

Scanned with OKEN Scanner

Solstițiu tulburat este un metaroman întrucîtva deosebit de *Martorii* sau de *Ficțiune și infanterie*. Este așa-zicînd un metaroman devenit roman propriu-zis : nu mai este romanul scrierii unui roman, dar chiar *romanul unui roman ;* din care reia și recondiționează personaje, elemente de subiect, probleme, procedee. Parodia își încearcă virtuțile creatoare. A scoate pe Otilia, pe Felix, pe Scatiu și pe ceilalți din romanele lor și a-i pune să-și joace încă o dată rolurile, într-un scenariu nou, însemnează, într-un fel, a crea personaje noi. Totuși *Solstițiu tulburat* este cu adevărat un metaroman în sensul că autorul se dovedește nu atît un expert în viață, cît unul în literatură. Oricîtă intenție glumeață ar intra în utilizarea uneori a unui limbaj foarte tehnic, capabil să măsoare nivelul înalt al convenției artistice, spiritul critic impregnează pînă la capăt romanul lui Paul Georgescu și el nu mai poate fi imaginat altfel : autorul își numește eroii „protagoniști" sau rîde pe seama cîte unuia care povestește, folosind expresia „se-nfoaie naratorul". În fond, el procedează conform recomandării călugărului care relatează în *Der Erwaehlte* (Alesul), ultimul roman al lui Th. Mann, ridicarea în scaunul papal a unui fiu și frate incestuos : declarîndu-și incompetența în multe din lucrurile ce privesc viața „civilă" a eroilor săi, lui, călugărului ascet și drept credincios, nu-i rămîne altceva mai bun de făcut decît *să se retragă în spatele cuvintelor*. Expresia indică exact situația naratorului care nu se mai vrea expert în viață, ci în roman. Dar, pe de altă parte, modestia aceasta merge foarte bine cu credința călugărului că el întrupează „geniul narațiunii", acel *factotum* din orice construcție românească. Geniul narațiunii e însă, în metaroman, mai mult un geniu al textului : trage sforile acțiunii întocmai cum, în ziua alegerii papei, geniul narațiunii trăgea clopotele bisericilor din Roma. Acest geniu al textului e un fel de erou principal *(primus inter pares*, dacă ne gîndim la protagoniști), de care depinde mersul înainte al romanului, un *intrigant* la nivelul textual, care face și desface țesătura de cuvinte și de fraze, accelerează ori reduce ritmul. Această conștiință a formulei și a procedeelor o regăsim și la cîteva personaje. Felix, la conac,

Scanned with OKEN Scanner

e prins în tirul combinat al întîmplărilor și al poveștilor. El simte, dedesubtul lor, o structură tare de basm. „Spune, poveste, că 'nainte mult mai este" : formula auzită de la harabagiu, de la Lizica, de la boier Dinu și de la alte personaje, cînd povestesc, îl determină să caute distribuția de basm a evenimentelor și a rolurilor. „Dacă ți-am spus Cenușereasa, explică el Otiliei, e fiindcă îmi închipui un basm ce s-ar petrece în acest castel. Împăratul Verde este neînstare s-o apere pe Cosînzeana lui de zmeul Tănase. Am găsit-o și pe Zgripțuroaică. Adineauri pe Cenușereasă [...] Dar lipsește Făt-Frumos, așa că povestea stă pe loc." De ce e nevoie de analogia cu basmul ? Fiindcă basmul este prin excelență domeniul stereotipiei iar romanul lui Paul Georgescu trăiește din repetarea în registru comic-parodic a unor romane clasice, așadar din specularea asemănării neasemeni. Autorul ar putea spune, ca Felix, cînd e întrebat de Otilia de ce amestecă pe Cenușereasă în basmul cu Verde Împărat : „E aceeași lume, cu aceleași legi". Romanul corintic tinde spre metaroman din cauza condiției lui convenționale și a spulberării definitive a iluziei mimetice : iar metaromanul nu e decît un roman care-și poartă la vedere mașinăria de funcționare, ca melcii, care își poartă casa în spinare.

Solstițiu tulburat este singurul roman al lui Paul Georgescu în care se reiau deschis personaje cunoscute din romane mai vechi *. Dar și *Coborînd*, și *Revelionul*, și *Vara baroc* (de asemenea, excelentele *Trei nuvele*) sînt scrieri fundamental comice, în sensul că sînt alcătuite pe scheme date și animate de duhul parodiei. În cel mai caracteristic dintre ele, *Vara baroc*, izvoarele comicului sînt în număr de două : tipologia și situațiile de inspirație caragialiană ; și procedeul proustian al „amestecurilor

* Singurul și din toată literatura noastră ; ar fi o întrebare dacă alte literaturi numără exemplare ale rarei specii. Nu e vorba de reluări de felul din *Alesul*, care are ca punct de plecare o legendă în versuri de Hartmann von Aue, teolog german din secolul XII, și nici de repovestiri ca acelea sadoveniene care sînt aproape textuale, literale : *Divanul persian* după *Sindipa*, *Măria Sa puiul pădurii* după *Genoveva de Brabant*. E vorba, la Paul Georgescu, în definitiv, de *alt* roman cu aceleași personaje.

Scanned with OKEN Scanner

și pastișelor". Caragialismul, mai întîi, constă în aparența neroadă a spectacolului și a actorilor. Eroul principal are o dispoziție miticistă permanentă, căci, vorba lui, „mi se pare totul derizoriu". Cineva îl întreabă ce e de făcut cu „gravitatea necesară". Răspuns : „Trebuie să fie și ea pe undeva. O să vină. Dar deocamdată îmi vine mereu să pufnesc de rîs, ca proasta-n tîrg". Tîrgul e tot locul clasic unde nu se întîmplă niciodată nimic. Lumea fără gravitate e lumea lui Caragiale. Chiar cînd se petrec grozăvii și crime, ele nu pot fi luate în serios. Turpitudinile par la fel de vesele, de fără sens, în lumea lui Cațavencu, Zoițica și Mitică. Totul devine farsă : politica, amorul, afacerile. Caragialismul fiind deliberat, vom recunoaște scene și replici celebre. Impresia de joc și de imitație parodică e la fel de vie ca și în *Solstițiu tulburat*. Cititorul avizat descoperă lesne, apoi, pastișa și acele „mélanges" ale lui Proust, parodierea fină nu numai a stilului lui I. L. Caragiale, dar și a aceluia al lui Alecsandri, Eminescu, Arghezi, Călinescu. Se obține astfel o expresivitate comic-ingenioasă, fiecărui moment epic, descriptiv, analitic, portretistic, corespunzîndu-i un fel de a scrie cules din modele. Peste acest limbaj de sursă literară,Paul Georgescu așterne stratul gros al limbajului propriu, care e inventiv în sensul manierist, supunînd vocabularul la nemaiîntîlnite suplicii ; agapeuri ieremeice, antiamurez, burzuială congestivă, șantona, osîrduitorii plaivazului, bărbata peștalotieană, doamna se așează poponete pe latul divan, Parlavrament (pentru parlament), vot cosmic (pentru universal), escholier iregular, strachini neolitice etc. Neologismul se împerechează cu arhaismul, cuvîntul savant cu cel popular, jargonul cu argoul, insolitul cu platitudinea. Cuvintele sînt scrise cum se rostesc (ca la Queneau). Cu ajutorul acestei limbi care poate lua orice formă, Paul Georgescu se dovedește și un remarcabil portretist de tip Arghezi-Urmuz : „Fata cu nume prea explicit, Dorința, cam scunduță, era o drăguțică, albă ca telemeaua și inocența, bine proporționată în de toate. Avea tăceri galeșe alternînd cu limbuții foarte drăgălașe. Sfîrșise institutul de domnișoare pe la măicuțele franțuzești de la Galați, unde deprinsese limba lui Voltaire și bunele maniere, și nevinovata făptură era

Scanned with OKEN Scanner

menținută acum acasă în vederea unui mariaj cu beneficiu. Potolită și zîmbitoare ca o dimineață de primăvară, îi plăceau discuțiile sufletești și schimba cu oaspetele, la masă, priviri ironic complice cu privire la boscorodelile maică-sii și — în genere — la naivitatea ălor bătrîni ale căror preocupări învechite se reduceau la partea materială. Ce-i drept, macafalele pipotoasei doamne Irimia îl cam agasau pe amploiat...“

3

În 1969, *Ingeniosul bine temperat,* cartea de debut a lui Mircea Horia Simionescu, a fost primită cu simpatie, deși mă îndoiesc că i s-a înțeles de la început natura adevărată. Recitesc cronica pe care i-am consacrat-o în *Contemporanul* și-mi dau seama că analiza (la care n-am multe de schimbat în detalii) era orientată spre o latură care azi nu mi se mai pare esențială : valoarea caracterologică a onomasticii. Făceam o analogie cu operele de caracterologie morală de tipul Theophrast-La Bruyère și descifram, în nume, virtuți, vicii, deprinderi, ticuri, însușiri fizice sau temperamentale. Acest aspect există cu siguranță în *Dicționarul onomastic* (cum e subintitulat *Ingeniosul)* al lui Mircea Horia Simionescu. Dar *Dicționarul* nu este în primul rînd o operă de reflecție morală, ci una de reflecție estetică. Este în fond cel mai original metaroman pe care-l cunosc : un roman al numelor proprii, care sînt adevăratele lui personaje. În loc ca numele să fie determinat de către condiția socială și individuală a celui care-l poartă (în felul legăturii observate la Caragiale de către Ibrăileanu, într-un eseu strălucitor prin inventivitate), în *Ingeniosul,* onomastica este în sine creatoare, născînd indivizi „reali“, printr-un joc al imaginației din care aleatoriul nu lipsește. Căci, pornind de la sugestia onomastică, putem închipui oricîte ființe și biografii particulare. Să precizez și că sfera numelor e mai largă decît a onomasticii propriu-zise. Mircea Horia Simionescu apelează la nume de scriitori și de opere fictive, ca și cum ar voi să schițeze o istorie a literaturii (culturii, științei etc.) pe de-a-ntregul imaginată, în prelungirea cunoscutei idei a lui G. Călinescu. O astfel de schiță de istorie (decupată ca o bibliografie)

Scanned with OKEN Scanner

găsim în al doilea volum din *Ingeniosul bine temperat*, *Bibliografia generală*, apărut în 1970. Din păcate, aceasta, ca și al treilea volum, *Breviarul*, 1980, considerat de autor drept o *Istorie critică a secolului XX*, sînt, ambele, mult sub valoarea întîiului volum, și pe alocuri ilizibile. Autorul a scris, dealtfel, aproape numai metaromane (*Nesfîrșitele primejdii* e unul dintre ele), din care *Dicționarul onomastic* e probabil singurul care va rezista timpului.

Din *Breviar* ne reține atenția un pasaj aflat în *Notele* finale. Acest capitol de note este o simulare a obișnuitului aparat care însoțește edițiile critice. Autorul profită de ocazie ca să-și comenteze singur cartea și, în fond, cărțile. După ce afirmă a fi împrumutat din scolasticul francez Pierre Abélard subtitlul cărții sale (*Historia calamitatum*), Mircea Horia Simionescu scrie: „Dar sîntem departe de a avea în față un roman! Abélard, amatorul de aventuri romanțioase, ar fi fost mulțumit să-și știe livrat titlul unei cărți cu amoruri fericite/demente, cu adevăruri galante/principiale, cu morți/supraviețuitori. Dar, vorba poetului, n-a fost să fie așa. Atacînd energic literatura, autorul cărții n-a mers decît pînă la jumătatea drumului său epic, de unde, întorcînd privirea, s-a simțit cuprins de nostalgie: titlul îl chema înapoi. Viguros, hotărît să nu fie slab ca o muiere și nici sever ca un tratat științific, și-a continuat drumul, aci avîntîndu-se înaripat cu cîntecul pe buze, spre cursele savante, doctorale, spre formulările reci și lapidare, aci zăbovind metodic, cu șublerul și micrometrul în mînă, ca să studieze plăsmuirile evanescente, părelnicele umbre ale fanteziei, parfumurile suave și inefabilul cel în veci însetat de determinanți [...] Fapt e că, în cele din urmă, călătorul a ajuns să scrie o carte care, dacă nu e nici tratat și nici roman, ceva tot trebuie să fie din moment ce e alcătuită din cuvinte și, pus sub ochii unui alfabet, îi produce individului, pe buze și în interior, un bîzîit ușor, voluptuos...“ Tonul glumeț ascunde o definiție absolut serioasă a literaturii pe care Mircea Horia Simionescu o practică în mod consecvent. Proza lui nu mai constă, în primul rînd, în relatarea întîmplărilor unor eroi. În al doilea rînd, îmbină evocarea vieții cu studiul artei, stilul liric cu cel

Scanned with OKEN Scanner

savant, ceea ce o face să semene cu ceva nedecis între roman și tratatul științific. Caracterul insolit al cărților lui Mircea Horia Simionescu decurge din această ironică lichidare a oricărei formule tradiționale. În *Dicționarul onomastic* există o discuție semnificativă între „autor" și un „critic literar". (În metaromane, criticul e, cum se vede, un personaj absolut necesar.) Acesta din urmă apără punctul de vedere tradițional în literatură. Se arată surprins de „îngrămădeala îngrozitoare" care a luat locul în *Ingenios* compoziției ordonate. Autorul răspunde : „Cartea nu intră în categoria eseului, ca să aibă o logică a demonstrației, e o *literatură*, fără alte preocupări". Metaromanul ar fi deci literatură pură. Criticul obiectează în continuare : „Dar sînt adunate acolo toate variațiile posibile pe marginea numelor, fără ca în concluzie să se desprindă o idee majoră". Răspunsul autorului la acest clișeu critic este că, ideile putînd fi minore, contează dispunerea lor în felurite chipuri iar secretul ordinei interne apare abia la a doua lectură. Opera sparge tiparul consacrat ca să-și consacre ordinea proprie ; ordine aleatorie la o vedere pripită, riguroasă, dacă o cercetăm cu atenție. Criticul vrea „un fir roșu, conducător". Autorul replică : „A fost, dar s-a descusut. Acum nu-ți rămîne decît să cauți copcile pe unde a trecut cîndva." În noua operă mai există un sens esențial : al jocului. Literatura tradițională nu se joacă, nu experimentează decît accidental : aceea modernă stă în întregime sub semnul ludicului și al experimentului. Prin experiment nu se mai înțelege un mijloc preparator în vederea unui rezultat, ci rezultatul însuși. M. H. Simionescu afirmă că opera lui utilizează „jocurile distractive", convertind „atracțiile" în literatură. Nu se teme (nici naratorul din *Vara baroc* nu se temea) de lipsa gravității ori a sublimului și, mai ales, e convins că cititorii nu se vor rătăci : „Cititorii obișnuiți mă vor citi și mă vor înțelege, pentru că și lor le place jocul mai mult decît filosofia de manual. " Totul e să nimerească unghiul favorabil de abordare : „Sînt totuși anumite unghiuri în dicționar de unde se văd mai bine coloanele înalte, cele laterale, mai modeste, unele pridvoare, unele logii, unele dependințe. Ai însă grijă, undeva se va deschide

Scanned with OKEN Scanner

deasupra bolta, vei avea în preajmă fresce și perspective foarte grațioase". Iată nu pur și simplu o estetică a romanului (pe care orice metaroman o evidențiază), dar și o rețetă a lui.

Cînd literatura adoptă în acest mod radical perspectiva jocului, o face din cauza faptului că ea nu mai poate trece în ochii creatorului decît ca pură și suverană convenție. Fumul iluziei mimetice s-a risipit. Ne apropiem de încheierea unui ciclu istoric : romanul modern a început, acum două secole, o dată cu descoperirea iluziei dătătoare de viață, a mimesisului, care l-a transformat foarte repede în oglindă sau document social, moral, individual ; și-a rafinat, unul cîte unul, procedeele, pe măsură ce devenea conștient de ele, din nevoia (care i-a apărut drept esențială multă vreme) de a semăna cu operele naturii, a acelei naturi care-și ascunde atît de bine creatorul și urmele mîinilor lui abile ; a sfîrșit prin a-și asuma condiția de artefact, exhibîndu-și tehnicile specifice. Metaromanul înfățișează unul din aceste ultime avataruri. Conștiința artificiului distruge nu numai iluzia, dar și elanul creator „serios" : parodia e reversul creației originare. Creatorul nu mai este inspirat de vocația serios-constructivă a dumnezeului biblic, ci de aceea glumeț-destructivă a diavolului. Nu întîmplător lui Adrian Leverkühn, compozitorul din romanul lui Th. Mann, diavolul este acela care-i propune un contract : asigurîndu-l, în schimbul renunțării la sentimente, de o nemaiîntîlnită virtuozitate. Virtuozitatea modernă nu este decît expresia unei conștiințe tehnice foarte dezvoltate : cînd un hohot drăcesc de rîs însoțește orice încercare de a folosi mijloacele artistice prea bine știute. Arta devine preponderent comică sau grotescă. Metaromanul înseamnă comedia literaturii.

Îmi rămîne să ilustrez această inteligentă, splendidă comedie a literaturii cu ajutorul *Ingeniosului bine temperat,* ca să-mi pot încheia liniștit rolul, pe care singur mi l-am atribuit, de biograf al unei forme literare, și anume al romanului. *Ingeniosul* este un mare repertoriu de teme și motive literare, de artificii, tehnici și mijloace romanești, privite cu ochiul parodistului. Un „dictionnaire des idées reçues" : idei literare. Așadar un

Scanned with OKEN Scanner

flaubertian joc de-a literatura, un loc al locurilor comune, pe care, inventariindu-le ca un scrib alexandrin, autorul le și persiflează.

Primul element al metaliteraturii este, cum am observat în treacăt, superioara ei gratuitate, în sensul de aventură a cuvîntului și a scriiturii. Eliberate de „realitate", numele proprii din *Dicționarul* lui Mircea Horia Simionescu devin, prin jocul fanteziei, generatoare de asociații și impresii, adică, în fond, de o nouă realitate. Modelul ilustru îl oferă Proust, într-un capitol din *Swann*, în care naratorul călătorește printre nume de orașe, încărcate de splendoarea sunetelor care le compun, ca niște meri de roade. Aceste nume de locuri nu evocă locurile, ci, dimpotrivă, provoacă în narator o profuziune de imagini, culori, forme, care nu mai au puterea de a reprezenta ceva : „Numele de Parma, unul din orașele pe care doream cel mai mult să-l vizitez de cînd citisem romanul lui Stendhal, îmi apărea îndesat, lucios, mov și gingaș". În loc să trimită la o realitate, numele se umple de o realitate, ca un vas de o substanță colorată. Ceea ce este la Proust sugestie toponimică, este la M. H. Simionescu sugestie onomastică. Uneori sugestia cea mai simplă și mai inexplicabilă : „ESTRELLA Meridională dulce și parfumată ca un ceai de tei". Alteori, impresia hrănită cultural, sofisticată, dar la fel de inexplicabilă : „ESFIR Anatomie alungită, trasă prin țevi ca seniorii lui El Greco. Privești printre Esfiri ca printre gratiile închisorii". Capacitatea de iradiere a numelui este practic infinită. Din aceste grăunțe cresc imagini complexe, arborescente, „viața" numelui depășind granițele dintre specii și regnuri : „FRUSINA Culoarea tutunului, insecta aceasta trăia prin țara ștofelor bunicii, se hrănea cu evenimente din jurul războiului de reîntregire și ținea, prin zbîrnîitul fin al aripelor ei, o întreagă casă de copii". În fine, portretul total, perfect articulat, armonios închis în liniile și culorile sale ca la pictorii abstracți : „CELINE Subțirime anatomică de filigran, mîini foarte albe și reci (semn al melancoliei), nasul ascuțit și ridicat, trăsătură a caracterelor veninoase. Femeile lui Jean-François de Froy, din acest aluat, caută umbra copacilor rămuroși, mîngîierile

Scanned with OKEN Scanner

întîrziate și indecise, jocurile prudente, lucide. Alcoolul, cafeaua, tutunul, emoțiile, ceaiul, condimentele prăfuite sînt dușmani organici ai fiziologiei sale economice. Céline trăiește noutățile în doze homeopatice și e, întotdeauna, suferindă de prea ampla recepție a mișcării. Cu o astfel de organizație, Céline supraviețuiește numai în apropierea clavecinului, harpei, pastelurilor fine, broderiei, vaselor de porțelan, rondelului." Numele s-a instalat confortabil, ca păianjenul în centrul plasei sale, întinzînd treptat antene și fire în toate părțile, construindu-și ambianța imediată, vecinătățile, deschiderile sau exploziile spre marele univers. Dați-mi un nume și vă reconstruiesc lumea. Raportul s-a inversat: nu lucrurile poartă un nume, numele poartă lucrurile. Sîntem în apropierea centrului vital al literaturii ca aventură a cuvîntului.

Numele proprii produc autorului și revelații de ordin cultural sau artistic. *Aculina* conține în cele șapte litere un întreg roman clasic: „Fată cumsecade sub acoperiș străin. Stăpînii (sau rudele) o îmbracă ieftin și o plesnesc la un cuvînt pronunțat pripit. E măritată de stăpîni, într-un tîrziu, cu un brutar bețiv. După moartea acestuia, se remărită cu un plutonier în retragere, cu avere la țară. Slugărește gospodăria plutonierului și, în timpul unui incendiu, arde ca o torță, înfiorînd cartierul cu urlete de martiră. Sufletul ei credincios revine spre seară în bucătărie să frece tingirile și să fiarbă lăturile pentru porci." Astfel de romane în pastilă sînt numeroase, iar portretistica trimite, pe rînd, parodic, la întinsa gamă a romanelor realiste. Parodia portretului senzațional, în *Ada:* „Anatomic economică, proporționată, os și nerv. Gît vînos, cu linie mai mult tulburătoare decît frumoasă. Șolduri drepte, sîni mici, mîini subțiri. Adesea, părul roșcat (nu obligatoriu!) și pistrui pe pielea fierbinte. Sîngele grăbit cere biciuire. Ada, ca să trăiască, are nevoie de răzbunare, sînge, dezlănțuiri maladive și despărțiri teribile". Parodia portretului solemn și pretențios, în *Andromeda:* „Solemnă ca arcadele repetate ale celor cincizeci și două de bătăi de timpan din începutul *Simfoniei I* de Brahms, simplă ca desenul unui copil și profundă ca peisajul lui Breughel, compli-

Scanned with OKEN Scanner

cată ca un aparat electronic de calcul, frumoasă ca o femeiuşcă din Giuleşti şi Tei.“ Portretul kitsch, obiectul dorinţei impregnate de prost-gust, ca traversele căii ferate de gudron, în *Consuella*: „Frizerii, şoferii, impiegaţii de mişcare visează să se logodească, măcar pentru o zi, cu o Consuella. Ei o văd în visele lor ca pe o floare albastră într-un cîmp galben, ca pe o zînă în costum de baie, ca pe o ţărăncuţă cu ciorapi de nailon, ca pe o fecioară între hoţi de automobile. De fapt, o Consuella e o femeie gasteropod, impersonală şi lipicioasă“. *Ingeniosul* constituie un adevărat repertoriu parodic, de la realism la urmuzianismul absurd. Urmaşi ai lui Gayk et comp. sînt *Achil Roşca*, omul-păianjen, *Adalbert*, omul arhitectonic, *Agar*, omul-maşină, *Benedik*, omul muzical, *Colette*, femeia-pliant, *Erwin*, omul-eprubetă. Un singur exemplu, foarte urmuzian: „AGAR Rîde, se încruntă, munceşte, se amuză, citeşte servindu-se de un motor excelent, confecţionat în nu ştiu ce atelier obscur, la începutul secolului nostru. Reparaţiile întîmplătoare de-a lungul anilor n-au modificat decît magnetoul generozităţii, care ezită uneori“.

La comedia onomastică, trebuie s-o adăugăm pe aceea a formelor discursului literar. *Ingeniosul* recurge la procedeul borgesian al citatului inventat, parodiază stilul tratatului ştiinţific sau inserează, caragialian, anunţuri pentru Mica publicitate şi Faptul divers. Discursul îndrăgostit-copilăresc: „FUFU I. — Draga mea, vrei tu să fii regina nesfîrşit iubită a visurilor mele? Dar vrei ca pe mine să mă cheme Fufu şi pe tine Fufa?“ Discursul melodramatic şi meschin: „DIMITRIE [...] Te-am iubit din toată inima. Nu m-ai înţeles. Şi n-a fost sacrificiu pe care să nu-l fac pentru tine. Te adoram. Acum pricep că totul s-a sfîrşit. Sufletul mi-e sfîşiat, lacrimile îmi îneacă respiraţia. Te rog să-mi înapoiezi scrisorile. Odată cu ele, înapoiază-mi mărţişorul de aur (celălalt poţi să-l păstrezi în amintirea mea). Trimite-mi pieptenul albastru şi celelalte lucruri pe care ţi le-am dăruit...“ Am putea cita parodii (mai mult sau mai puţin groase) ale discursului memorialistic, aforistic (de tip Renard), clasic (al elogiului, al flatării, al refuzului), liric etc.

Scanned with OKEN Scanner

În sfîrșit, în cîteva articole sau chiar nuvele mai ample sînt parodiate forme romanești complexe : cronica de familie, romanul social realist, romanul psihologic, povestirea picarescă, scrierea de science-fiction *(Norul de argint)*, romanul fantezist *(Turnurile)*. Ampla nuvelă intitulată *Dispepsii* reprezintă apogeul acestei metaliteraturi. Vomitarea tuturor amintirilor trăite sau artistice, după o intoxicație cu Holbein cel Tînăr, ne poartă în marele grotesc și ne amintește de Grummer.

Ce ne poate aștepta la capătul acestui inventar comic de clișee literare ? La capătul jocului cu convențiile ? Poate doar paradoxul ca, alungată pe ușă din muzeul literaturii, viața să reintre pe fereastră. Și să conturbe munca răbdătoare, meticuloasă a arhivarului, răvășindu-i fișele, mototolindu-le, furîndu-le. Scurta povestire finală s-ar putea intitula *Răzbunarea numelui* sau *Explicația autorului*. Unul din personaje cere socoteală autorului :

„A intrat pe ușă, fără să zică bună-ziua, s-a îndreptat spre raftul în care îmi țin bruioanele acestui dicționar și, desfăcînd mapa cu fișe, a deschis exact la IRIMIA.

— Așa ? Scrii rău despre mine ? M-ai încondeiat cum te-ai priceput ! Asta nu e literatură obiectivă, ci bîrfeală !

S-a înfuriat cumplit. Mi-a luat fișele, le-a mototolit, pe multe dintre ele le-a împăturit și le-a vîrît în buzunar.

A plecat furios.

Iată-mă în situația de a nu mai putea continua această lucrare. Mai aveam notate circa 3 500 de nume, pe cîteva sute de pagini. IRIMIA mi le-a distrus sau mi le-a risipit. Impresia mea este că în buzunar a vîrît circa cinci sute de pagini. Poate că furia lui nu mi le va strica.

Rog din suflet pe cititorul acestor pagini ca, în cazul în care îl va întîlni, să-l convingă că nimic din ce am scris la titlul IRIMIA, ca și la toate nume, nu conține nici cel mai mic strop de adevăr, că toate considerațiile mele caracterologice sînt convenționale. N-am urmărit nici intriga, nici injuria. Am făcut un simplu joc particular.

Scanned with OKEN Scanner

Să-mi dea înapoi manuscrisul.

Să vie să-l împac. Spuneţi-i că între timp am scris despre IRIMIA nişte pagini elogioase, drăguţe. Despre orice se poate scrie, deopotrivă, foarte urît şi foarte frumos. Despre el am scris, recent, cît se poate de frumos.

Aşa dar, pînă una alta, sînt nevoit să închei aceste pagini FĂRĂ SFÎRŞIT“

Scanned with OKEN Scanner

POSTFAȚĂ : CELĂLALT TIGRU

„Căci dacă la ieșirea din experiență, lumea și viața interpretului n-au aflat ele însești o sporire a sensului, ce valoare mai are efortul de a ne aventura în ea ?“ se întreabă, pe bună dreptate, J. Starobinski în *Relația critică*. Iată o întrebare pe care s-ar cuveni să mi-o pun, la capătul acestei cărți despre roman, care, cel puțin în ce mă privește, are meritul de a mă fi silit să petrec multe ore, timp de aproape șase ani, în compania unui gen care nu mi-a fost familiar de la început și pe care, în definitiv, l-am descoperit citind și analizînd cîteva zeci de cărți. Mărturiseam, fără cochetărie, în prima propoziție a eseului meu că nu sînt un cititor de romane. Am devenit, oare, unul, acum ? Îmi amintesc de o constatare a lui Gr. Moisil din interviul acordat lui I. Biberi pentru *Lumea de azi* : „Un om normal trebuie să citească, normal, romane“. Aș putea, sigur, răspunde că un critic nu e un om normal, în sensul că nu citește pur și simplu literatura, căutînd mai degrabă plăcerea de a scrie despre ea, decît aceea de a se delecta cu lectura ei. Dar nu vreau să par sofist. Așa încît voi recunoaște, la capătul unei lungi și adesea obositoare experiențe, că am învățat, dacă nu numaidecît să iubesc romanul, măcar să-l citesc.

O lectură sistematică este și mai mult, și mai puțin decît o lectură obișnuită : mai mult, fiindcă îți permite să observi lucrurile în legătura și în evoluția lor ; mai

Scanned with OKEN Scanner

puțin, pentru că te lipsește, adesea, de acea bucurie spontană și nemediată pe care dorim aproape instinctiv s-o smulgem din întîlnirea noastră cu operele de ficțiune. Nu contează atît ce citim, cît atmosfera care se creează în jurul nostru cînd citim, afirma Proust. Cărțile le uităm totdeauna mai repede decît nevăzuta lume de senzații și de impresii pe care ele o țes în noi. În adolescență, cînd citeam mai puțin (și mai neprofesional), revelația unei cărți cuprindea în ea ceva din emoția locului sau a împrejurării în care o citisem. Astăzi, chiar de m-aș întoarce, a-nțelege nu mai pot : căci citesc repede și cu un scop precis. Totuși, uneori, în momente norocoase, redescopăr pe neașteptate gustul inocent și pur al lecturii. Atunci, simt nevoia nu să mă cufund cu totul în carte, ci să ridic privirea din ea : nu să-mi izolez impresia, s-o verific și s-o justific, ci, din contra, s-o leg de lume, așa cum mă cuprinde ea, fără să caut s-o explic. Clipe rare, privilegiate, îmbătătoare ! De unde, din ce străfund al memoriei, țîșnește de exemplu această dimineață caldă de vară, cu lumină încă aburită, în care mă văd pe mine însumi în mijlocul unei livezi ce coboară lin spre satul nu prea îndepărtat și ale cărui case se disting printre pruni și meri, cu acoperișurile lor de șiță înnegrită de vreme ? Ce citeam ? Nu știu. Dar simt în nări mirosul de fîn cosit. Aud zgomotele zilei, cunoscute și necunoscute, lătratul unui cîine, plînsetul unui lanț ruginit de fîntînă, bîzîitul surd al insectelor, ca un fel de vaier astral. Și ce varietate are în amintire cîntecul păsărilor ! Una scoate un sunet de sifon gîjîit ; alta aduce cu picuratul apei dintr-un robinet defect ; o a treia piuie des, subțire, enervant ; alta are un glas melodios, pe care s-ar zice că și-l ascultă singură ; dar iată și un adevărat alfabet morse : un țiuit lung, două scurte, și, din nou, unul lung, două scurte. Savuroasele cărți de odinioară, în care viața noastră s-a depus cu toate minunile ei derizorii ! Ce bine ar fi să putem păstra acest mod copilăresc și proaspăt de a citi ! Dar o lectură sistematică și critică se face fără această plăcere, pe care doar sporadic o regăsim, deși o regretăm pururi. Aș putea spune mai degrabă că am scris *Arca lui Noe* cu acel efort și cu acea concentrare, pe care autorul

Scanned with OKEN Scanner

Muntelui vrăjit le lăsa să se înțeleagă în pragul romanului său : „Vom spune povestea în amănunt, exact și minuțios... Fără a ne teme să ne expunem reproșului de a fi fost excesiv de meticuloși, sîntem înclinați dimpotrivă să credem că nu e cu adevărat interesant decît ceea ce a fost elaborat cu migală."

Migala nu face neapărat casă bună cu bucuria. Roland Barthes deosebea într-unul din ultimele sale interviuri *(Le grain de la voix)* două feluri de lectură : o „lecture de plaisir", cînd obiectul îl formează literatura clasică, știută aproape pe de rost, instalată în confortul unor ore tîrzii de seară ; și o „lecture de jouissance", cînd citim opere contemporane, cu creionul în mînă, încordați și anxioși. Slavici, Rebreanu, Camil Petrescu ne vorbesc în limbajul lor, diferit de al nostru, în care semnele s-au așezat într-o ordine ce pare definitivă iar sensurile s-au limpezit, ca vinul vechi în sticle. Nicolae Breban, Alexandru Ivasiuc și Mircea Horia Simionescu ne vorbesc în limbajul nostru, față de care nu avem distanță și la care nu ne raportăm din exterior, ca la un obiect determinat ; locuim, de fapt, înlăuntrul lui, îl auzim așa cum ne auzim vocea proprie, nu doar prin intermediul urechii, dar și prin al gîtului și gurii unde se nasc cuvintele. E deosebirea dintre un limbaj *istoricizat* și unul *trăit*. Clasicii sînt considerați de obicei, din această cauză, mai *lizibili* decît contemporanii. A fi lizibil, nota tot R. Barthes, este un model clasic datorat școlii : „a fi lizibil înseamnă a fi fost citit în școală". Acum șaizeci de ani, Hortensia Papadat-Bengescu apărea ca o prozatoare ilizibilă. Ecourile dificultății la lectură a *Concertului din muzică de Bach* au răsunat pînă de curînd și au constituit principala rezervă față de introducerea romanului în programele școlare. Proză lentă și greoaie, cu multe greșeli de exprimare : aceasta era impresia majorității cititorilor calificați. Recitind romanele, din acest unghi, am descoperit în ce măsură impresia se dovedește falsă. *Concertul* mi se pare astăzi mai degrabă un roman rezumativ, decît unul minuțios, dacă-l comparăm de exemplu cu *Lumea în două zile :* nu are nimic din fastul *touffu* al acestuia din urmă ; este liniar, ca o nuvelă ceva mai lungă, deloc inextricabil sau labirintic ; pe scurt, a de-

Scanned with OKEN Scanner

venit perfect lizibil, în vreme ce *Lumea* continuă să ridice piedici lecturii cititorului obișnuit. Motivul trebuie căutat în felul în care se produce acomodarea cititorilor cu textul literar. Acomodarea e o formă de selecție inconștientă : cititorul reușește la un moment dat să aibă ureche (să privilegieze) pentru una singură din vocile textului, care a ajuns să le domine pe toate celelalte, marginalizîndu-le. Clasicizarea unei opere ține de această reducție. Textul modern e, din contra, unul în care prea multe voci răsună în același timp, uneori nearmonios, cîteodată de-a dreptul babilonic. Textul vechi se ascultă cu plăcere ; cel foarte nou ne asurzește. Orice noutate poate să treacă drept un scandal : în ambele sensuri ale cuvîntului. Nu e numaidecît chestiune de gust : mai curînd e chestiune de adaptare a urechii. *Ion* de Rebreanu scandaliza pe Iorga în 1920 la fel cum *Bunavestire* își scandalizează cititorii în 1977. N-am apelat întîmplător la metafore muzicale, ci pentru a sublinia în ce măsură reacția noastră la text e condiționată de deprinderile urechii. De ce se fac liste de „greșeli" de limbă numai cînd romanul e foarte nou ? Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu și Nicolae Breban au trecut, toți trei, prin proba corectitudinii. Și trebuie să recunoaștem, spre a încheia această discuție despre lectură, că *plăcerea* lecturii ne vine de obicei din recunoaștere, obișnuință și confort, în vreme ce lipsa lor produce acea *juisare* încordată și plină de nesiguranță, de care vorbea Barthes. Aș adăuga (revenind în punctul de pornire) că e la mijloc și o deosebire de *natură* : între lectura totdeauna liberă a amatorului de literatură (bazată pe pura plăcere) și lectura totdeauna sistematică a criticului (bazată pe juisare).

Am încercat să ofer în *Arca lui Noe* un tablou tipologic și istoric al romanului românesc. M-am aflat prins tot timpul între conștiința imposibilității unui adevărat sistem și conștiința necesității lui. Pe cea dintîi o exprimă foarte sugestiv E. M. Forster în *Aspecte ale romanului* : „Cum vom ataca, prin urmare, romanul, acest ținut mlăștinos, aceste scrieri în proză de o anumită întindere care se întind într-un mod atît de nedeterminat ? Nu cu ajutorul vreunui aparat elaborat. Principiile și sistemele

Scanned with OKEN Scanner

se potrivesc poate altor forme de artă, dar ele nu pot fi aplicate aici." Cea de a doua o găsim în *Teoria romanului* a lui Georg Lukács : „Totalitatea romanului nu se poate exprima sistematic decît la nivel abstract". Îmi dau seama prea bine că amîndoi au dreptate. Ca să scapi din cleşte, singura soluţie este să cauţi să menţii în echilibru cele două tendinţe. Mi s-a reproşat (nu fără temei) că am preferat o cale mijlocie. Dar nu cred că se poate proceda altfel. Toate încercările de sistematizare, care au neglijat concretul textelor, au sfîrşit în „gramatici" aride şi aproape nefolositoare. Descrierea, fără aparat conceptual, nu ne duce nici ea prea departe. M-am lăsat ghidat de instinctul meu critic. Am rămas critic atunci cînd aş fi putut deveni un teoretician. Mi-am menajat contactul cu textul viu ori de cîte ori am fost ispitit să mă lansez în speculaţii pe marginea lui. E, cu siguranţă, posibil ca cineva să scrie mîine o sinteză mai decisă, sub raport sistematic, decît a mea. Sînt sceptic în privinţa rezultatelor, dar nu resping nimic din principiu. M-am apropiat, pe de altă parte, cît am putut de înţelegerea operei ca text alcătuit din cuvinte şi ascultînd de o logică proprie ; dar nu sînt convins că „figurile textuale" (motive, acţiuni, personaje) pot fi considerate exclusiv în ele înseşi, închizînd ochii la aspectul lor general antropologic şi particular social. Un erou de roman nu e doar o „fiinţă pe hîrtie", ci şi una în care vitalitatea de carne şi oase a omului real se poate încă recunoaşte. Personajul literar nu se identifică, desigur, cu persoana reală ; dar nici nu se desparte complet de ea. Michel Zéraffa a remarcat acest lucru într-un studiu foarte laborios *(Personne et personnaje. Le romanesque des années 20 aux années 50, Editions Klincksieck, 1971)*, afirmînd că, dacă personajul romanului de după întîiul război mondial nu mai este identic cu persoana, ci devine uneori o mască, ce abia ne dă o idee de imensitatea fiinţei din spatele ei, el rămîne totuşi într-un anumit fel o persoană : stilizată.

Există o splendidă poezie a lui Borges pe această temă : *El otro tigre* *. „Mă gîndesc la un tigru", spune

* *Celălalt tigru.* Mă folosesc de traducerea lui Dan Alexe din revista *Dialog*, 3, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

poetul, la un tigru care își lasă urma pe un noroios mal de rîu al cărui nume nu-l știe, adulmecînd mirosul plăcut de cerbi. „Din această casă, într-un îndepărtat port / Al Americii de Sud, te urmăresc și te visez, / O tigruie de pe țărmul Gangelui". Invocînd animalul real, poetul își dă seama că tigrul din versurile lui este unul de „simboluri și umbre", „o serie de tropi literari" iar nu „tigrul fatal" care își potolește, în Sumatra ori Bengal, „rutina de dragoste, lene și moarte". Opoziția dintre animalul splendid, gîndit de poet, și „ficțiunea artei" în care el s-a metamorfozat chiar din clipa în care a fost numit, invocat, visat, îl nemulțumește însă pe Borges. Ar voi să aibă acces, prin intermediul ficțiunii, la realitate :

Să căutăm al treilea tigru. Acesta
Va fi ca și ceilalți o plăsmuire
A somnului meu, un sistem de vorbe
Omenești și nu tigrul vertebrat
Care, dincolo de mitologie,
Calcă țărîna. Știu asta și totuși
Mă stăpînește această aventură nedefinită,
Smintită și străveche, și continui
Să caut pe înserat *celălalt tigru.*

Aventura „nedefinită, smintită și străveche" a lui Borges este aventura oricărei arte sau, mai bine, paradoxul ei fundamental : fabricînd ființe imaginare, mitologice, de hîrtie, artistul e bîntuit de amintirea ființelor vii pe care le-a întîlnit sau le-a visat ; ar voi să le păstreze, în ficțiune, osatura, mersul, mirosul, realitatea ; știe că însuși actul scrierii le transformă în cuvinte, dar nu se poate consola de dispariția lor. „Celălalt tigru" al poetului este „celălalt" om al romancierului, omul viu, care se conturează la orizontul îndepărtat al universului lui de cuvinte.

Sinteza pe care o propun în *Arca lui Noe*, discutabilă ca toate sintezele, n-are altă pretenție decît aceea de a fi un ghid satisfăcător în domeniul romanului. Mi-ar fi plăcut să răspund și să polemizez, în acest capitol final, cu obiecțiile critice suscitate de primele două volume, publicate, ale cărții. Trebuie să-mi amîn proiectul. Cartea a fost întîmpinată, cum era și normal, cu

Scanned with OKEN Scanner

simpatie, dar și cu oarecare iritare. E în firea lucrurilor. Nu mi-am dorit să fie numai elogii (ce plictiseală !) și am înțeles (cînd n-au pornit din rea-credință) rezervele criticii. Cred că am învățat cîte ceva din toate. Din păcate, puține observații au atins cu adevărat fondul clasificării mele, căci n-a fost timp suficient pentru a se trece de la comentariul de întîmpinare al cronicarilor (sumar și constatativ prin natură) la studiul capabil să refacă traseul întreg și să-i arate lacunele, contradicțiile sau elementele perfectibile. Cele din urmă m-ar fi interesat îndeosebi. Astfel de studii au fost rare. La unul (al lui Radu G. Țeposu) m-am referit în capitolul penultim. Să mai spun cît de folositoare este orice discuție din acest unghi ? Aș putea spicui și alte, puține, considerații similare, pe care le-am găsit, aproape toate, în articole scrise de critici tineri. Critica noastră s-a schimbat considerabil la față în ultimii ani și noile metode sînt întrebuințate astăzi în mod curent. Noua generație de critici vorbește un limbaj nou. Era deci firesc ca tocmai în această parte să se producă obiecțiile cele mai demne de luat în seamă. Cristian Livescu (și-l aleg pe el, fiindcă exprimă cel mai clar poziția noilor critici față de carte), într-un articol din revista *Ateneu* (august 1982), socotește că *Arca lui Noe* reprezintă o încercare de a împăca limbajul critic tradițional cu cel modern, o „sinteză de tranziție“, care reflectă bine introducerea cam lentă, la noi, a altor concepte și mijloace decît acelea ale criticii antebelice. Rezultatul ar fi un anumit eclectism, o combinație de „determinism“ sociologic, „mult pe placul vechii critici“, și de „structuralism“ aproape popular, „la îndemîna oricui“. „Utopia lui Nicolae Manolescu — scrie Cristian Livescu — este să vorbească acel esperanto unanim convenabil, ferit de stridențe și pe înțelesul tuturor...“ Pe scurt, tocmai ezitarea mea între tradiționalism și modernitate este observată aici, și încă, din perspectiva modernității. Lucrurile stau, fără îndoială, așa. Cristian Livescu se folosește, dealtfel, de propriile mele afirmații din introducerea generală și s-ar fi putut folosi și de cele din *Postfață*. Mi-am făcut eu însumi publică ezitarea, care nu e însă conjuncturală, ci așa-zicînd structurală. Nu dorința de a împăca noul cu ve-

Scanned with OKEN Scanner

chiul m-a preocupat, ci convingerea că nu există o „știință“ a criticii, cum cred (sau, mai exact, credeau, pînă acum un deceniu) noii critici, ci doar o critică „științifică“ (distincția lui Gherea), cu atît mai utilă cu cît nu disprețuiește virtuțile artei. Problema vocabularului critic este, în orice caz, secundară : importantă rămîne atitudinea față de literatură și față de mijlocul de a o aborda. Structuralismul meu este unul genetic, destul de liber inspirat din L. Goldmann și Erich Auerbach, din C. Lévi Strauss și Thibaudet. Simpla alăturare a acestor nume vorbește de la sine. Nu e nici o contradicție, poate, cel mult o ambiție : aceea de a îmbina descrierea de tip structuralist cu explicarea de tip determinist. Nu mi s-ar fi părut satisfăcătoare schițarea unui mecanism funcțional (ca al lui Claude Bremond din *Logica povestirii)* : am urmărit să evidențiez procesul prin care formele romanești sînt *obligate* să se schimbe, raportul, cu alte cuvinte, dintre viziunea artistică și comportamentul social *. Ambiție sortită din principiu eșecului ? Nu cred. Poate fi incapacitatea mea de a găsi soluțiile cele mai bune.

Cînd acest volum era practic încheiat, Paul Cornea a publicat întîia analiză amplă a clasificării mele tripartite, e drept, numai din punct de vedere sociologic *(Căi și perspective în sociologia contemporană a romanului* în *De la N. Filimon la G. Călinescu, Studii de sociologie a romanului românesc*, Minerva, 1982). Observînd pe bună dreptate, că „prin formație și vocație“ am sacrificat, în analiza propusă, „seria socială seriei literare“, autorul analizei atrage atenția asupra mai multor „puncte litigioase“ ale clasificării. Principalul ar fi acela că „fazele de evoluție a romanului nu sînt în consonanță uneori cu etapele dezvoltării burgheziei (ceea ce contrazice postulatul inițial) : astfel, juxtapunerea doricului, ionicului și corinticului în deceniul 30—40 constituie un punct nevralgic (ca să nu mai vorbesc de supraviețuirea celor trei tipuri după Eliberare). Pe de altă parte, dacă pu-

* Are dreptate alt tînăr critic, Mihai Dinu Gheorghiu, să numească sociologia din *Arca lui Noe* „psihanaliză socială“ *(Critica romanescului*, „Cronica“, 18 iulie 1980).

Scanned with OKEN Scanner

tem accepta că tranziția de la doric la ionic se petrece la noi spre 1930, e mai greu acceptabil că aceasta se întîmplă fiindcă de abia atunci «societatea burgheză apare consolidată instituțional» (în realitate fenomenul avusese loc cu mult mai devreme)". Obiecția este importantă și trebuie luată în considerație cu grijă. Nu e vorba de a răspunde, aici și acum, decît foarte pe scurt. Pe de o parte, mi se pare că autorul leagă într-un fel oarecum prea direct forma literară de aceea socială. Romanul românesc n-a inventat, presat de mentalitatea socială, nici o formă literară absolut proprie. Aceste forme existau mai demult : problema a fost de selectare a lor, în momente date ale evoluției burgheziei naționale. Iar această selectare a fost oarecum tîrzie, în raport cu evoluția socială, din cauza faptului că sistemul artistic are propria inerție („fraza-cheie", după opinia lui Paul Cornea însuși, din teza mea era chiar aceea că analogia „implică două sisteme de valori, cu inerția lor particulară"). Ca să apară ionicul, trebuiau să se coacă nu doar condițiile sociale, dar și cele artistice. Decalajul semnalat se explică prin mai marea inerție, în cazul în speță, a sistemului romanesc. Apariția relativ tîrzie a romanului nostru în secolul XIX, face ca trecerea de la o structură la alta să fie mai rapidă decît în romanul occidental, dar nu permite sărirea cu totul a unor verigi. Accelerarea procesului determină coexistența doricului cu ionicul și corinticul în anumite etape. Pe exemple izolate, putem remarca chiar și protocronisme : Urmuz constituie un astfel de exemplu, la începutul anilor 20, de corintic prematur. Apariția ionicului nu e simultană cu fenomenul instituționalizării burgheziei, deși e condiționată de el : ea se manifestă întîrziat, suprapunîndu-se pe maturitatea doricului și pe incipiența corinticului. Nu e mai puțin adevărat că noi știm (și uneori romancierii înșiși au această conștiință) care e forma veche și care forma nouă. Coexistența azi a celor trei forme indică doar lipsa de radicalitate a înnoirii : romanul corintic este însă (cum se vede și din sumarul volumului al treilea din *Arcă)* forma dominantă, în sensul că aproape toate marile creații contemporane îi aparțin. Ar fi de știut (și e un alt „punct litigios" notat de Paul Cornea)

Scanned with OKEN Scanner

dacă în alte părți, în Franța, bunăoară, consonanța dintre social și artistic e mai bună, dată fiind istoria mai lungă și mai organică a genului. Lui Paul Cornea i se pare că Balzac contrazice teza despre doric ca integrare a valorilor individuale în cele obștești. Contrazicere gravă, în adevăr, dacă e reală. Însă eu nu cred că eroi ca Lucien de Rubempré și alții neagă, prin revolta lor individuală, sistemul social supra-individual. Pentru simplul motiv că individualitatea lor rămîne tipică și nu seamănă cu individualismul eroilor ionici. Energia inițială, modul de manifestare și scopul „criticii" lor (e cuvîntul lui Paul Cornea) sînt ale unei întregi categorii : nu este nimic *asocial* în ei ; din contra, ei întăresc, prin destinul lor sensul general al lumii în care trăiesc. Cea mai bună dovadă ne-ar furniza-o o comparație cu Proust, la eroii căruia predomină elementele *diferențiale* (asociale, de formă unică și uneori irepetabilă). Eșecul unor eroi balzacieni nu probează numaidecît absența capacității integratoare a structurii sociale : poate, din contra, eșecul individului arată că el a fost domesticit (de fapt recuperat, integrat) de valorile supraindividuale, obștești. Întreaga problemă ar merita, cu siguranță, alt spațiu. Rostul acestei discuții aici e de a sugera, o dată mai mult, că unde nu e polemică, nu e critică, și că folosul unor obiecții e mai mare, pentru orice teorie sau analiză, care cresc și se clarifică din acest îngrășămînt, decît constatarea elogioasă a pretinsei (și imposibilei) ei perfecțiuni.

Clasificarea propriu-zisă decurge din aceste premise. Este ea nouă, cu adevărat, sau doar resistematizează elemente vechi ? Nu eu sînt chemat să răspund. Vreau să atrag însă atenția că aparatul conceptual presupune doar atîta labilitate cîtă intră în specificul oricărui sistem care are în vedere faptul artistic. Și dacă este exact, cum a remarcat Eugen Simion *(Recursul la metodă, România literară,* 21 august 1980), că există doar tipuri pure de roman și nicidecum romane pure (dorice, ionice corintice), merită să precizez imediat că un anumit tip este totdeauna dominant într-un roman și că nu am clasificat la voia întîmplării romanele. Problema nu este dacă

Scanned with OKEN Scanner

în *Pădurea spînzuraților*, roman doric, există elemente ionice (și există !) sau, invers, dacă în romanele ionice ale Hortensiei Papadat-Bengescu nu apar cumva (și apar !) elemente dorice : problema este dacă se poate descoperi o *a patra clasă* de romane, în afara celor trei stabilite de mine și întrebuințînd, firește, criteriul meu. Abia aceasta ar putea fi o dovadă că m-am înșelat, nediscriminînd cu atenție între particularitățile genului. R. Caillois are dreptate : „Fiecare sistem este adevărat prin ce propune și fals prin ce exclude.“ Am preferat pentru cele trei concepte de roman niște nume metaforice. Faptul că două din ele mi-au fost sugerate de Thibaudet nu înseamnă că există o legătură esențială între doricul și ionicul thibaudetian și cele din cartea mea. E nevoie de o mare doză de rea credință spre a nu vedea că am botezat la fel noțiuni deosebite. Iar celor care au obiectat că, înlăturînd metaforele, ne alegem cu concepte vechi, ce le pot răspunde decît că, citînd pe autorul *Timpului regăsit*, „pentru ca lucrurile să pară noi, chiar dacă sînt vechi, și chiar dacă sînt noi, în artă e nevoie, ca și în medicină, ca și în mondenitate, de nume noi“ ?

La sfîrșitul unui atît de lung eseu, e necesar, poate, un rezumat al clasificării mele tipologic-genetice.

Ciclul deschis de romanul doric la sfîrșitul secolului al XVIII-lea (iar, la noi, un veac mai tîrziu) se continuă cu ionicul, pînă spre mijlocul secolului XX, și se încheie cu corinticul. Cel puțin aceasta este istoria romanului modern, numit la începuturi și burghez. O istorie care nu se confundă cu aceea a realismului romanesc, după credința majorității comentatorilor, care absolutizează doar una din etapele ei. Romanul doric și romanul ionic sînt realiste, în măsura în care cresc din iluzia copierii vieții și rafinează strategiile verosimilității. Această rafinare constituie puntea de trecere de la doric la ionic. Dovadă constatările Virginiei Woolf în *Romanul modern*, articol scris în 1919 : „Cînd considerăm, fie și în chipul cel mai liber și larg, romanul modern, e dificil să punem la îndoială faptul că practica modernă a acestei arte marchează un oarecare progres asupra celei vechi. Cu instrumentele lor simple și cu materialele lor — rudimentare, am putea spune, — Fiel-

Scanned with OKEN Scanner

ding se descurca bine iar Jane Austen încă și mai bine ; dar comparați-le mijloacele cu ale noastre ! Capodoperele lor au, nu se poate nega, un straniu aer de simplicitate. Și totuși, comparînd literatura cu fabricarea automobilelor, de exemplu, analogia nu se susține dincolo de prima aruncătură de ochi. E îndoielnic că, în cursul secolelor, în timp ce am învățat atîtea despre fabricarea mașinilor, am învățat cel mai mic lucru despre cum se face literatura. Nu ajungem să scriem mai bine ; tot ce putem spune este că nu încetăm să ne mișcăm, cînd într-o direcție, cînd în alta ; dar, văzut dintr-un punct suficient de înalt, traseul de ansamblu tinde să descrie un cerc.“ Romanul corintic subminează mimesisul, construindu-și un univers neeuclidian (în pictură, el s-ar numi abstract, nonfigurativ). Într-o perspectivă mai largă, legînd romanul modern de acela vechi (al antichității tîrzii și al medievalității), vom observa că noutatea a fost, pe la 1750—1800, tocmai mimesisul realist. Două sute de ani mai tîrziu, paranteza istorică a realismului se închide și romanul redescoperă formele mitului ori ale parabolei, ale jocului, ironiei și parodiei, pe care Rabelais și Cervantes le cunoșteau prea bine.

Doricul înfățișează o vîrstă a iluziilor și a inocenței genului. Lumea romanului doric este omogenă, coerentă și plină de sens. Exprimă mentalitatea burgheziei în ascensiune. Energie, întrepiditate, exces. Eroi virili. Sociabilitate pozitivă și triumfătoare. Miturile luptei, vigorii și cuceririi. Valoare dominantă : economicul. Sexualitatea ca luare în posesie, acaparatoare, ofensivă, masculină. Tragedii care nu modifică sensul pozitiv al lumii. Viziunea dorică este auctorială. Viața apare ca superioară și reflecției și simțirii. Narator supraindividual. Magia artei, *trompe l'oeil*, iluzionism, creație. Formă închisă, teleologică. Tirania semnificației. Construcția : modelul lumii răsturnat. Psihologia crizei și a excepției. Preponderența moralului asupra psihologicului : subiectul se pierde în obiect. Eroul ca obiect. Caracterologie, tipicitate. Epic, logică, continuitate. Frescă, cronică, istorie.

Ionicul înfățișează o vîrstă a conștiinței de sine. Lumea romanului ionic rămîne plină de sens, dar își pierde omogeni-

Scanned with OKEN Scanner

tatea. Exprimă mentalitatea unei burghezii stabilizate și aristocratizate. Lipsă de spirit întreprinzător, atonie, individualism. Spirit de finețe, discernămînt. Socialitate refuzată, pusă la îndoială. Valorile dominate sînt de ordin personal. Subiectivitate și fragmentarism. Autenticitate, interioritate, intimitate. Sexualitatea ca frustrare, neputință, idealism, defensivă. Dramele personale nici nu modifică, nici nu lasă intact sensul lumii : se separă de el, merg în paralel. Viziunea ionică este relativistă. Simțirea este superioară vieții și adesea reflecției. Psihologism. Eroul ca subiect. Narator-personaj. Intermediarul. „Reflectorii". Jurnalul, confesia, biograficul. Autoscopie. Formă deschisă, ignorarea scopului. Trucarea construcției : asimilarea formei romanești cu forma sentimentului. Liric, evoluție paradoxală, discontinuitate.

Corinticul înfățișează o vîrstă a ironiei. Lumea romanului corintic este neomogenă, incoerentă, vidă. Exprimă o mentalitate derutată sau abuzivă, fără discernămînt, autoritară sau opresivă. Mimarea sau parodia tuturor atitudinilor active. Socialitate represivă. Valorile dominante sînt de ordin politic. Reflecția este superioară și vieții și simțirii. Raport de forțe descărnat. Miturile inutilității, jocului, absurdului. Metafizicul ironic. Sexualitatea politizată, deturnată, dominatoare. Transcendența goală : naratorul supraindividual. Viziunea corintică este ironică : artificiul, ludicul, masca, caricatura. Formă alegorică, simbolică. Confuzia subiect-obiect. Ambiguitate. Povestire filosofică, parabolă, mit. Metaromanul.

Îmi rămîne să mă întreb, la sfîrșitul acestei cărți, dacă putem da o *definiție* a romanului. Cercetătorii genului n-au propus prea multe, deși l-au descris minuțios. Poate pentru că, așa cum afirmă M. Bahtin, „el este singurul gen în devenire printre genurile finite și parțial moarte". Devenirea nu se definește. Să așteptăm ca genul literar cel mai popular al vremii noastre să-și înceteze creșterea și, odată dobîndită forma finită, să înceapă să moară ? Sau să ne întoarcem la prima lui copilărie, cînd nimeni nu știa ce se va alege de acest fiu bastard al eposului clasic, și să acceptăm definiția glumeață a lui Thibaudet, bazată pe un joc de cuvinte (în franceză *le roman* înseamnă deopotrivă *romanul* și *limba*

Scanned with OKEN Scanner

romanică)? „Romanul, după cum îl arată numele, înseamnă o scriere în limba vulgară, spre deosebire de scrierea normală, de scrierea propriu-zisă, care, pe vremea clericilor-cărturari se redacta în limba latină.“ Mod de a recunoaște în încheiere că, dacă știu, în oarecare măsură astăzi, *cum* este romanul, nu știu cîtuși de puțin *ce* este el.

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

Ce livre n'est ni une histoire du roman roumain, ni une théorie du roman en général. Il est un essai assez long sur ce genre littéraire que l'un de ses meilleurs connaisseurs, le soviétique M. Bahtin, estime „le seul genre en cours de transformation parmi les genres depuis longtemps finis et partiellement morts" parce qu'il est le seul „né et nourri par l'épique moderne de l'histoire universelle". (*L'Epopée et le roman*, 1941). Et si j'ai pris mes exemples du domaine roumain, qui m'était plus familier, je nourris l'espoir qu'une partie de mes observations et réflexions sont valables aussi pour le roman européen (et américain) dans son ensemble.

La méthode de travail m'a été suggérée par Erich Auerbach dans son *Mimesis* : en analysant de courts fragments de chaque roman, j'ai essayé ensuite à généraliser les observations au roman respectif tout entier et puis, à obtenir quelques marques représentatives pour le Roman (à l'un de ses âges) en général. Tout d'abord j'ai supposé qu'il y a dans l'oeuvre d'un écrivain, dans chacun de ses romans ou dans quelques'uns seulement, certains *lieux* où un oeil attentif parvient à voir le roman dans sa totalité ; j'ai supposé donc, qu'il existe des parties susceptibles à contenir l'entier de même que le goût d'une pomme peut comprendre en soi le goût de toutes les pommes. Mais quelle sorte de parties sont-elles et quelles propriétés doivent-elles avoir ? Dans la science de la logique, elles ont été nommées *holomeros* (des mots grecs : *holon*, entier et *meros*, partie). Constantin Noica, en leur donnant ce nom dans *Lettres sur la*

Scanned with OKEN Scanner

logique, affirme qu'elles ne sont ni des jugements, ni des concepts ou des propositions dépourvues de sens, ni de simples éléments de liaison : les *holomeros* sont *des parties qui s'élèvent au pouvoir de l'entier*. Ces lieux sont des lieux privilégiés, où la règle du roman apparaît comme exception. Dans ces conditions, le plus grand soin du critique doit être de ne pas les confondre avec les lieux communs du texte ou avec ceux où l'exception est prise comme règle. Ensuite, la méthode employée dans mon livre se base aussi sur l'idée opposée que l'induction seule n'est jamais suffisante : si elle nous conduit, éventuellement, d'un roman ou d'un autre vers tous les romans d'un auteur, il est probable qu'elle ne nous offre que d'indices très relatifs pour un autre trajet, aussi important, celui qui conduit des romans vers le Roman, des individus vers l'espèce. Il faut ajouter à l'induction la déduction : de telle sorte, que j'ai construit des modèles hypothétiques et j'ai examiné en fonction d'eux les romans réels. Comme si le Roman précédait en fait les romans. Roland Barthes était même plus ferme sur ce sujet en écrivant dans *Introduction à l'analyse structurale des récits* : „Que dire alors de l'analyse narrative, placée devant les millions de récits ? Elle est par force condamnée à une procédure déductive ; elle est obligée de concevoir d'abord un modèle hypothétique de description (que les linguistes américains appellent une „théorie"), et de descendre ensuite peu à peu, à partir de ce modèle, vers les espèces qui, à la fois, y participent et s'en écartent : c'est seulement au niveau de ces conformités et de ces écarts qu'elle retrouvera, munie alors d'un instrument unique de description, la pluralité des récits, leur diversité historique, géographique, culturelle".

Quant à l'objet, il faut dire que mon essai est en même temps l'un de classification du roman et l'un d'étude de sa genèse. J'ai cru pouvoir identifier dans la manière du comportement social un *analogon* du comportement esthétique du roman : la structure littéraire présente des similitudes avec la structure sociale ; et elle nous laisse entrevoir, dans ses grandes lignes, une évolution pareille. Pour l'instant, on peut remarquer que *la dictature personnelle du romancier classique sur ses personnages (sa stratégie réthorique) peut être considérée par analogie avec la pression exercée sur l'individu par les normes de la colléctivité sociale à l'époque de l'ascension de la bourgeoisie.*

Scanned with OKEN Scanner

Cette stratégie change lentement, insensiblement, au fur et à mesure que la relation sociale change aussi et dans la conscience de l'individu naît l'idée qu'il est opprimé et, plus tard, manipulé par la collectivité. De même que l'individu essaie de résister à cette manipulation, les personnages du roman essaient de manifester leur libre volonté, leur personnalité envers la volonté longuement discrétionnaire de l'auteur.

Le point de départ de mon hypothèse se trouve dans la célèbre analyse que Th. W. Adorno a faite au capitalisme occidental de la phase révolutionnaire jusqu'à celle hiperindustrielle ; son analyse a mis en évidence quelques ressemblances entre le processus social et l'art (il a pris ses exemples de la musique) *(Klangfiguren* et *Einleitung in die Musiksoziologie).* Ainsi, Adorno écrit que l'euphorie de la classe en plein essor fait que les valeurs surindividuelles ne soient pas dès le début et dans toutes les situations ressenties comme oppressives. Le critique allemand découvre, les échos de cet enthousiasme de la soumission de l'individu à une totalité („l'aspiration vers cette totalité où la raison et la liberté doivent être garanties") par exemple, à Beethoven, ou dans la phrase de Hegel, le philosophe de cette époque optimiste : „L'homme de la raison doit se soumettre à la nécessité". *Das Ganze ist das Wahre :* Adorno croit que cette affirmation ne sera plus valable dans l'époque suivante et qu'un philosophe qui recevrait l'écho de la conscience opprimée de l'individu par la société bourgeoise mûre la formulerait à l'envers. Il a raison de lier la vision hégélienne au caractère triomphant de la bourgeoisie révolutionnaire qui donne à l'individu le sentiment d'une force inébranlable et, une fois passée la jeunesse humorale, lui interdit la révolte : „la philosophie" de la maturité exige le renoncement à la révolte. En commentant une autre idée de Hegel, V. Șklovski *(De la prose)* remarque lui aussi qu'au milieu du XIX-è siècle, quand la déception postrévolutionnaire s'empare des âmes, les héros du roman connaissent la peur, le désespoir et le suicide. Le mariage heureux qui autrefois résolvait tout n'est plus pris au sérieux. „La protection" que le groupe social offre à l'individu est ressentie maintenant comme oppressive. „Le monde capitaliste est encore fort et pourtant intimement désavoué", ajoute Șklovski. Cet intime désaveu, Adorno le découvre par une analyse technique minutieuse, de la musique de Brahms, dont les imperceptibles

Scanned with OKEN Scanner

fissures qui se glissent dans ses tonalités amples, encore si beethovéniennnes apparemment, portent déjà les indices de la révolte contre la totalité contraignante.

Revenons au roman : „la lutte" entre l'individualité et la socialisation qui, dans *Mara* de Ion Slavici, par exemple, transfigure au niveau du conflit une situation sociale réelle, peut être découverte, analogiquement, au niveau de la rhétorique narrative. De même que la collectivité réintègre les dissidents Persida et Natl, une fois passée la crise d'adolescence, la voix des personnages, leurs pensées et leurs sentiments reproduits par le style indirect libre, sont peu à peu étouffés par une unique voix surindividuelle et à laquelle revient comme à une collective instance éthique („le qu'en dira-t-on") l'appréciation finale des événements. Dans le roman de Ion Slavici, la structure et les stratégies esthétiques reflètent un accord similaire entre le particulier et le général avec celui saisi au niveau des structures et des stratégies *humaines réelles* que son contenu transfigure. Deux décennies plus tard, dans l'oeuvre de Liviu Rebreanu les signes d'un désaccord sont assez clairs. La solution du conflict social est tragique et dans *Ion* et dans *La Forêt des pendus*. C'est une autre époque où la socialisation n'a plus la force d'intégrer paisiblement les individus qui nous fait y entendre ses échos. Dans *Ion* „la faute" est encore attribuée à l'individu qui s'écarte de la norme morale collective, mais dans le roman suivant „la faute" est mise sur le compte du groupe oppressif. La structure de ces romans reflète le changement passé à l'intérieur de la vision. Dans *Ion*, quoique la vision de l'auteur tout-puissant reste intacte, la manière narrative systématique et ordonnée étouffe un fond psychologique sombre, violent et passionné. *La Forêt des pendus* représente dans la littérature roumaine la première tentative de relativisme en fonction de la psychologie des personnages et de leur *point de vue* (le terme de Henry James). Le désaccord social est analogue à celui stylistique, même si la structure artistique est surannée ; elle pressent quand même les changements, comme une eau frôlée par un vent froid annonçant l'orage. L'analogie ne doit pas être interprétée d'une manière mécanique et j'ai choisi ces exemples où elle n'agit qu'approximativement pour suggérer qu'on a à faire avec des „modèles hypothétiques de description",

Scanned with OKEN Scanner

comme dirait Roland Barthes, et non pas avec de modèles scientifiques. Nous allons voir tout de suite qu'ils sont acceptables.

Maintenant on peut essayer à construire le modèle artistique et rhétorique du roman traditionnel (on le nommera ainsi seulement jusqu'à la fin de ce paragraphe). Il s'agit du roman de la deuxième partie du XVIII-è siècle et ensuite du XIX-è siècle qui, dans notre histoire littéraire ne parvient à l'apogée qu'au troisième décennie du XX-è siècle. Ce roman décrit un monde homogène et rationnel où les valeurs de la collectivité se révèlent capables d'intégrer les valeurs individuelles ; la morale du group social triomphe d'habitude sur la morale individuelle (ou, autrement dit, la morale de l'individu et la morale de la collectivité coïncident) ; le personnage est un *caractère*, c'est à dire une unité relativement constante, sans tenir compte de l'action qui le met en mouvement, qui le confirme ou l'infirme, sans le modifier essentiellement. „En littérature comme en métaphysique — écrit Claude Edmonde-Magny dans *L'Age du roman américain* — le XIX-è siècle croit encore à la possibilité d'atteindre une vérité absolue, universelle, valable pour tous les hommes." Dans ces conditions on peut comprendre facilement la „forme" de ce roman : un auteur omnipotent et omniscient ressemble à une instance surindividuelle, incontestée et autoritaire : mais cette objectivité apparente cache une répression du multiple individuel et sera ressentie plus tard par l'artiste aussi douloureusement que par l'individu qui ressent la répression de la collectivité. Pour l'instant le roman correspond aux idéaux d'une époque confiante et il crée une mythologie. C'est une espèce jeune, virile qui manque de raffinement. Il préfère à la psychologie l'action, à l'analyse, l'épique, quoique son désir suprême soit de créer l'illusion de la vie complexe. Son monde est cohérent, sa vocation autoritaire. L'auteur prend en possession ses personnages (et il les tient bien comme *La Main de Dieu*, imaginée par Rodin, tient le fragment de matière), il est un démiurge qui n'est capable que du sacrifice de ne pas se dévoiler directement dans sa création ; mais il y est présent dès la première jusqu'à la dernière ligne, par la connaissance parfaite des destinées, des âmes et des solutions de l'intrigue. Quand il commence son roman il en sait déjà la fin. Sartre dénonce cette manipulation dans un texte célèbre de *Situations I* contre Mauriac (texte sur *La Fin de la nuit)* :

Scanned with OKEN Scanner

„Pourquoi cet auteur sérieux et appliqué n'a-t-il pas atteint son but ? C'est péché d'orgueil, je crois. Il a voulu ignorer, comme font du reste la plupart de nos auteurs, que la théorie de la relativité s'applique intégralement à l'univers romanesque, que, dans un vrai roman, pas plus que dans le monde d'Einstein, il n'y a de place pour un observateur privilégié, et que dans un système romanesque, pas plus que dans un système physique, il n'existe d'expérience permettant de déceler si ce système est en mouvement ou en repos. M. Mauriac s'est préféré. Il a choisi la toute-connaissance et la toute-puissance divines. Mais un roman est écrit par un homme pour des hommes. Au regard de Dieu, qui perce les apparences sans s'y arrêter, il n-est point de roman, il n'est point d'art, puisque l'art vit d'apparences. Dieu n'est pas un artiste ; M. Mauriac non plus". Il faudrait souligner : sous le regard pénétrant de Dieu l'art existe, le roman existe : c'est le roman classique. Dans *La nouvelle structure et l'oeuvre de Marcel Proust,* Camil Petrescu affirmait, avant Sartre, la même chose. Le Roman traditionnel — où *Il* s'identifie avec *Je,* et celui qui raconte est celui qui écrit — met l'illusion de la vie au-dessus de celle de l'art. L'auteur étant Dieu, son oeuvre est la Genèse. *Le dorique* du roman (comme on le nommera dorénavant par un terme métaphorique suggéré par Albert Thibaudet, ainsi que le suivant, mais auxquels l'on a donné un sens différent) appartient à un âge biblique et à un créateur aussi impassible que le Créateur.

L'ionique du roman signifie psychologisme et analyse : la réflexion commence à tirer la vie par la manche. L'on a observé que dans le roman classique la réflexion a un caractère moral : il y a une distance éthique entre l'auteur et ses personnages, entre la divinité invulnérable et ses créatures vouées au péché. Dans ce nouveau roman la réflexion a un caractère artistique et global : car, le nouveau roman a perdu l'espoir dans l'illusion et a commencé à croire dans *l'autenticité.* Ce mot magique apparaît dans les oeuvres de Camil Petrescu, de Anton Holban, de Mihail Sebastian, de Mircea Eliade. L'analyse et la confession ont chassé „la création". Le roman n'est plus une épopée objective, il devient parfois journal. Thibaudet incluait, par exemple, les romans de Gide dans la formule „roman personnel" ; l'auteur est incapable de transcender sa biographie. C'est une apparence, bien sûr ; car pas un héros de Gide, de

Scanned with OKEN Scanner

Anton Holban ou de Cesare Pavese n'est vraiment Gide, Holban ou Pavese. Flaubert pouvait affirmer : „Madame Bovary, c'est moi". Le nouveau roman des années '30 existe, au contraire, objectivé dans un personnage : *Je* est toujours *Il :* celui qui écrit est celui qui raconte. *L'auteur* a été détrôné et a cédé aux personnages les prérogatives du pouvoir ; sa place a été prise par le *narrateur.* L'autorité centrale a perdu son pouvoir, en partageant, comme le roi Lear, son royaume entre ses gendres ; ceux-ci, Henry James les aurait nommés des „réflecteurs". Ce sont eux qui font maintenant la politique réelle, tandis que le vieux monarque, ombre lamentable et décorative, erre au hasard dans un empire divisé. L'empire s'est fragmenté ainsi que la vision. La morale commune est remplacée par une morale individuelle : le personnage retrouve son orgueil, qui avait été jadis l'apanage de l'auteur. Le concret psychologique tend à mettre fin au *caractère* et l'historicité extérieure deviendra une temporalité romanesque vive et contradictoire. La socialisation fait place à l'intimité. Les problèmes du nouveau héros ne sont plus ceux de Rastignac, Dinu Păturică ou Ion : car il désire moins de s'intégrer dans le monde que de se l'intégrer en l'affirmant comme le sien. Il se trouve „à la recherche du temps perdu" et en même temps à la recherche d'une identité. Ses expériences — érotiques ou spirituelles — s'opposent au monde. Il est un solitaire, un isolé, un frustré qui gagne la partie par la vanité du moi. Rastignac était un combattant, le héros proustian est un contemplatif. Au lieu d'affronter Paris (qui signifie le monde), il affronte ses propres passions et idéaux (qui signifient son être). A la forme fermée de la fiction épique l'on préfère la forme ouverte de la confession. L'illusion s'est inversée : elle ne tient plus à créer un univers cohérent, autonome, mais à suggérer l'incohérence d'une intimité comme dans *Les Absents* de Augustin Buzura ou dans *Connaissance de nuit* de Alexandru Ivasiuc. Ces romans semblent être écrits au fur et à mesure que l'action se déroule ; ils sont une confession, non pas une création sereine. La temporalité est devenue subjective, elle est vécue, au lieu d'être un simple cadre. Une forme multiple, libre, contradictoire a usurpé la formule unique de la domination et de l'oppression.

Mais le cycle ne se renferme pas ici, d'une manière symétrique : après l'époque primaire et énergique du *dorique* et

Scanned with OKEN Scanner

après l'époque féminine et intériorisée de *l'ionique*, il suit *le corinthien*. Pour construire aussi ce troisième modèle, il faut ouvrir une paranthèse historique. L'apogée du psychologisme européen se trouvant dans l'oeuvre de Proust, l'intellectualisme se prolonge par Gide, Papini et Huxley jusqu'au milieu du XX-è siècle. Les deux tendances reflètent un âge individualiste et aristocratique. Son dévancement devient une nécessité après la première guerre mondiale, au moins en Europe sinon chez nous où à peine dans le quatrième décennie le roman *ionique* s'impose vraiment. Mais par les prophéties de Naphta (le héros de Th. Mann), le sentiment du changement est beaucoup plus ancien et les contemporains de Anton Holban et de Mircea Eliade ne sont pas seulement Gide et Pavese, mais aussi quelques romanciers qui se rendent célèbres un décennie ou deux après, et qui essaient de trouver des solutions morales et esthétiques à la crise par laquelle leur monde passe. Comblés par le sentiment du tragique historique, conscients de l'insuffisance de l'individualisme bourgeois et du danger de l'invasion des forces sociales géantes qui pourraient réinstaurer dans le monde un nouveau et sombre „moyen âge", ils nous apparaissent déchirés par des contraires. Ils respectent l'esprit de la culture au milieu de laquelle ils se sont formés et essaient à créer une autre. Ils sont des réformateurs nostalgiques. On ressent à tout pas leur attachement aux valeurs dominatrices de l'Europe des derniers siècles : le culte de la raison héroïque servie jusqu'à la fin par Camus (il affirmait que l'esprit et le sabre sont les vainqueurs éternels du sabre mis au clair pour l'amour du sabre) ; la pédagogique et intellectuelle Castille du *Jeu avec les perles de verre* de Hermann Hesse : la sérénité presque extatique avec laquelle le père Lampros de *Sur les falaises de marbre* de Ernst Jünger accepte la terreur et la mort. On peut dire que ces écrivains se partagent entre l'utopie d'un humanisme retrouvé et la cruauté du manque d'espoir. De la première cathégorie font partie Th. Mann, Camus, Jünger et même Malraux ; la deuxième est, sans doute, plus radicale : la Kakanie caricaturale de Musil, l'absurde château kafkien ou l'incendie symbolique d'une moderne bibliothèque d'Alexandrie dans le fameux roman de Elias Canetti. La première est, peut-être, plus complexe, car elle nous dévoile plus clairement le mélange de nostalgie et de lucidité, de fidélité aux valeurs originaires de

Scanned with OKEN Scanner

la bourgeoisie (la liberté, l'égalité, la fraternité) et de conscience de leur insuffisance : Naphta contre Settembrini. La solution de Th. Mann est essentiellement phylo-bourgeoise ainsi que celle de Camus. La cité à sept tours, évoquée dans la conférence de Lübeck en 1926, est le symbole de l'urbanité et de la spiritualité bourgeoise qui, dans la conception de Th. Mann, mettent encore à l'abri l'artiste persécuté par une histoire irrationnelle. A ce bourg idéal correspond à Jünger l'ermitage Rauten, une sorte de monastère Thélème, si l'on se rappelle Rabelais, dans l'herbier duquel les botanistes-chevaliers s'abritent contre l'attaque des lémuriens du Grand Garde Forestier. Finalement ils quitteront l'ermitage ; mais la solution de Jünger reste, jusqu-à *Heliopolis,* l'individualisme aristocratique, l'esprit refusant le sabre, Lampros non Braquemart. L'utopie de l'héroïsme chez Malraux est typique pour cette contradiction que cette vision lucide et nostalgique suppose : la révolution de la *Condition humaine* et des *Conquérants* exalte l'héroïsme, fleur inestimable de l'individualisme, dans une époque de l'histoire faite par les masses. Une morale collectiviste, dans le sens que nous venons de préciser, exige une esthétique pareille. C'est de cette manière que l'on explique l'antipsychologisme de cette littérature, la disparition du héros, c'est à dire de l'individu à biographie particulière (remplacé par le musilien *homme sans qualités,* par le quasi anonyme K. de Kafka ou par l'homme à une seule dimension de Canetti) ; c'est comme ça que l'on explique la généralité alégorique ou les formes négatives-ironiques de l'épique, la satire expressionniste, le symbole et le mythe qui caractérisent le *corinthien.* Claude Edmonde-Magny est d'avis que le psychologisme de la littérature d'entre 1914 et 1932 reflète les goûts d'une bourgeoisie moyenne, capable de s'analyser et assez cultivée pour trouver toujours quelque chose à dire sur soi-même en tant qu'intériorité nettement individualisée. Mais quand dans le roman pénètrent des cathégories sociales inférieures, sans culture, sans aisance en expression et, au fond, irréfléchies moralement, le psychologisme prouve sa vanité. Et cette pénétration est bien visible, par exemple, dans le roman américain. A la différence d'Européens, que la tradition du genre oblige, les Américains ont une mentalité plus démocratique. Avant d'être écrivains, ils ont été des ouvriers, des maçons, des crocheteurs dans le port. Leur école est toujours, l'école du monde : celle des Européens est

Scanned with OKEN Scanner

parfois une tour d'ivoire. Les écrivains européens vivent souvent parmi des écrivains, de même que les chevaliers de jadis vivaient parmi les chevaliers en respectant un code spécial ; les écrivains américains vivent au milieu des gens ordinaires. Par Steinbeck et Dos Passos la méthode du roman redevient non-psychologique : car elle a pour objet une fourmilière humaine et non pas d'individualités fortes ; et si elle peut observer des conduites morales, reflétées par des gestes, il n'est pas du tout sûr qu'au delà d'elles, l'on peut trouver une psychologie unique et capable de les motiver. Quand Dos Passos dans *S.U.A.* fait une analyse psychologique, il choisit la troisième personne en se distingant de tous ces romanciers qui préféraient la première personne introspective, et aussi des naturalistes qui croyaient dans la vérité de l'âme humaine ; la psychologie de ses héros se compose de conventions et de clichés, ou, comme dit Claude Edmonde Magny, „d'une trame d'opinions convenues, qu'ils ont reçues telle quelles du groupe social auquel ils appartiennent et qu'ils traduisent normalement dans le vocabulaire de ce groupe". Le reflexe conditionné social remplace la psychologie individuelle ; on revient d'une certaine manière à Zola. L'homme est une *fonction* — de Milieu, de Sexe — non pas une *substance ;* il est un robot, non pas un être vivant. Mais à la différence des naturalistes, de Zola, la vision spécifique est ici parodique et caricaturale. L'auteur reconquiert le pouvoir cédé naguère à ses personnages : le *Corinthien* reflète une forme nouvelle de domination qui ressemble à la répression. Les personnages semblent être des marionettes tirées par le fil par un auteur dont la vocation souveraine est le jeu. L'épopée naturaliste était sérieuse, l'épopée corinthienne est ironique : un dieu fôlatre *refait* le monde. Le roman de ce type est l'un de l'ingénuité perdue. Il n'est plus question de sublime de la création première, mais d'un succédané de création, après le déluge. Le roman devient une sorte d'arche de Noë remplie d'êtres misérables qui se sont sauvés de la noyade : c'est un monde de survivants. L'ironie n'est pas toujours gaie, envahissant le roman de toutes les formes du grotesque, du burlesque et de la caricature. Les plus importantes sources littéraires du corinthien doivent être cherchées d'ailleurs dans le „roman" alégorique et satirique de Rabelais et de Swift.

De ces trois moments de l'histoire de la bourgeoisie et du roman nommé bourgeois, les deux premiers sont assez clairs

Scanned with OKEN Scanner

en Roumanie aussi : la socialisation triomphante et l'époque de l'individualisme et de l'intériorité. Résumons dans quelques phrases. Au début ce sont les illusions : un monde qui crée en même temps ses conditions matérielles et spirituelles et sa propre mythologie. Le roman dorique est créateur de mythes ainsi que la bourgeoisie en ascension. Ni la forme sociale n'est pas ressentie comme oppressive par les individus historiques, ni la manipulation des personnages par l'auteur. Avec le temps naît le doute : l'énergie de la classe s'épuisant peu à peu, la place de l'esprit entreprenant est prise par la contemplation et l'introspection. Le roman ionique est à son tour le produit de cet âge rêveur et lucide, qui met les révélations intérieures au-dessus des joies de l'action. L'individu ressent oppressivement le monde, essayant de se libérer de sa tutelle : le personnage refuse la domination de l'auteur en affirmant une individualité qu'il n'avait pas connue avant. Dans la littérature roumaine, la transition de dorique à ionique a lieu à la fin du premier décennie d'après guerre, vers 1930, quand la société bourgeoise apparaît consolidée du point de vue institutionnel et le roman parvient à l'apogée de son premier âge. Il serait aussi erroné de croire qu'une forme remplace nettement l'autre (ni dans la société, ni dans la littérature les choses ne se passent pas ainsi) de même qu'il le serait de croire qu'une formule est supérieure à l'autre. Cette précision a son utilité, quoique peu soient ceux qui s'imaginent aujourd'hui, comme Percy Lubbok *(The Craft of Fiction)* dans les années '30, que la narration „dramatisée" este préférable à toutes les autres et moins nombreux sont ceux qui croient encore que l'application conséquente d'un procédé donne des résultats mieux que son changement. Le roman dorique décline lentement dans les décennies suivants, mais il continue d'être une institution trop solide pour être tout simplement jeté à la poubelle de l'histoire. Il se défend par son honorabilité gagnée le long du temps, par l'impression d'ancienneté et de prestance qu'il continue à nous donner. Le neveu de l'arriviste du XIX-è siècle est devenu au XX-è siècle un personnage remarquable. Même aujourd'hui l'on peut facilement trouver une explication pour la préférence de beaucoup de lecteurs pour ce type de roman, en paraphrasant la célèbre affirmation de Marx concernant l'actualité des oeuvres antiques : l'humanité trouve dans l'illusion dorique une mythologie nécessaire ressemblante à celle cherchée par les adolescents dans les

Scanned with OKEN Scanner

romans naïfs d'aventures. Dans tout lecteur adulte dort un enfant. Le besoin que l'adulte a des Héros vigoureux, fermes, qui maîtrisent leur sort et forgent seuls leur destinée est du même levain spirituel que le besoin qu'ont les adolescents d'événements et d'hommes merveilleux. De ce point de vue Julien Sorel joue dans l'imagination adulte le rôle du Comte de Monte-Cristo. Le lecteur moyen s'identifie plus facilement avec de tels héros, il vit en imagination avec plus d'émotion dans leur monde raisonné et homogène — qui compense celui réel, pas une fois illogique et opprimant — qu'avec Joseph K. le personnage kafkien, ou avec le sinologue du roman de Canetti qui lui paraissent réduits à la condition de rouelles impuissantes dans le Grand Mecanisme. Il ne peut pas s'identifier avec ceux-ci car la lucidité des écrivains modernes lui emporte toute illusion et le confronte avec une réalité trop dure. Au fond, le problème de la disparition du roman dorique se pose de la manière suivante : on peut considérer qu'un type littéraire épuise ses forces quand il ne produit plus que d'oeuvres d'imitation. Quel est dans notre littérature le dernier roman dorique puissant et original ? Difficile à répondre. On écrit des romans honorables de ce genre même aujourd'hui et on en écrira probablement aussi à l'avenir. L'explication consiste dans le fait que cette première forme du genre (au moins, dans le monde moderne) se maintient vitale par la fidélité du même public qui l'a acceptée (C'est comme une adoption) il y a un siècle, un siècle et demi. Quand le nouveau roman, celui ionique, a essayé de s'imposer, le public s'est divisé. La majorité est restée fidèle au „clan" dorique, tandis qu'une certaine minorité est passée dans celui ionique. Ce ne sont pas les réformateurs tels Camil Petrescu ou Hortensia Papadat-Bengescu qui remportent le plus grand succès de public après 1930, mais Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu et Ionel Teodoreanu qui ne réforment rien et se limitent à se conformer à la tradition. Ils écrivent les *best-sellers* de l'époque, ou autrement dit, ce roman très apprécié par la majorité des lecteurs et qui leur offre des garanties solides de stabilité. Le roman ionique est trop „frêle" pour le concurrencer décisivement ; l'on dirait prédestiné à mourir jeune. Il a quelque chose d'éternel adolescent ; et ce trait est moins ferme chez un précurseur comme G. Ibrăileanu que chez un successeur retardé comme Alexandru Ivasiuc. La lucidité, le scepticisme, l'ironie et l'intellectualisme assurent son succès à certaines ca-

Scanned with OKEN Scanner

thégories de lecteurs, mais le compromettent aux yeux des autres, de beaucoup plus nombreux, qui veulent être réconfortés dans leurs sentiments ainsi que dans leurs attachements conventionnels au monde, illusionnés au besoin, mais d'aucune façon ramenés à la réalité. Mais le roman ionique ne disparaîtra, lui non plus, et le nombre réduit de ses lecteurs sera compensé par leur dévouement absolu.

Tout le processus du développement étant retardé, la bourgeoisie roumaine connaît une crise foudroyante dont elle prend à peine connaissance. Cette crise (les préludes du fascisme et du totalitarisme, puis la courte période de la dictature militaire qui étouffe un court et sanglant règne légionnaire des années '40) est simultanée avec la stabilisation de la classe, après la première guerre mondiale et la naissance récente de l'Etat national unitaire. Nous n'avons pas de terme de comparaison avec l'évolution sociale des autres pays, tels ceux où naît le roman corinthien de Kafka ou de Musil. Chez nous, la forme sociale n'a été jamais ressentie tellement oppressive que dans l'Empire autrichien et n'a pas provoqué un sentiment d'aliénation si profond que dans les pays hiper-industriels, où, comme Th. W. Adorno l'affirme, la manipulation de l'individu revêt des aspects absurdes. Bien sûr, la forme du roman ne reflète mécaniquement la forme sociale et elle a une évolution propre, comme toute structure viable, qui peut la diriger vers des solutions totalement indépendentes. Dans une certaine mesure, on s'en rend compte quand on découvre, même avant 1920, un prosateur comme Urmuz dont les romans miniaturaux contiennent beaucoup d'éléments du roman corinthien. Mais Urmuz n'est immédiatement compris et d'autant moins continué. Vingt ans après la mort de Urmuz, G. Călinescu continue à le considérer un simple amateur de farces spirituelles. Le roman dorique fête ses grands triomphes et celui ionique commence à se consacrer justement dans les décennies suivants la mort de Urmuz mais ils ne paraissent pas gênés par cet expérience romanesque totalement différente, (qui est le corinthien) qui les menaçait virtuellement, sans les toucher pour le moment. Le fil historique n'est pas quand même coupé. D'autres éléments du roman corinthien que la parodie de Urmuz peuvent être découverts dans *Le rameau d'or* de Mihail Sadoveanu (l'ésotérisme), *Les Seigneurs de Curtea-Veche* de Mateiu Caragiale, *Deux jours du monde* de George Bălăiță (l'alégorie de l'exis-

Scanned with OKEN Scanner

tence), *L'Annonciation* de Nicolae Breban (l'alégorie politique), *Le Fou et la Fleur* de Romulus Guga, *La chasse royale* de Dumitru Radu Popescu (l'alégorie morale), *Le Livre du millionnaire* de Ştefan Bănulescu (le mythe comique). Nous finirons par signaler un paradoxe — si l'encyclopédie du dorique est tardive, l'encyclopédie du corinthien est très précoce : *L'Ingénieux bien tempéré* de Mircea Horia Simionescu semble fermer en 1969 la paranthèse historique ouverte en 1920 par les proses de Urmuz.

Traduit du roumain par Ioana Triculescu

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

SUMMARY

This book is not a history of the Romanian novel, neither is it a theory of the novel in general. It is a somewhat longer essay on that literary genre which one of its best students, the Soviet critic M. Bakhtin, regards as „the only one in full becoming among the long finished and partially dead genres", since it is the only one „born of and nurtured by the modern epic of word history" *(The Epic and the Novel, 1941).* And if the instances are taken from Romanian literature, which is more familiar to me, I hope that some of my findings and conclusions are valid for the European (and American) novel as a whole.

The method used was suggested to me by Erich Auerbach's *Mimesis*: analysing brief passages from each novel, I then tried to extrapolate my observations to the entire work in question and, further,, to extract certain characteristics valid for the Novel (in this or that of its various ages). I assumed, at any rate,that there are in an author's *oeuvre* and in each of his novels (or in some of them, at least) certain places where the attentive eye can see the novel in its entirety; I assumed therefore the existence of parts which can contain the whole, just as the taste of one apple can contain for us the taste of all apples. But what are these parts and what are their properties? In logic they have been termed *holomeros* (from the Greek words *holos,* whole and *meros,* part). Giving them this name in his *Scrisori despre logică (Letters on Logic),* Constantin Noica says that they are not judgments or concepts, and even less propositions without meaning, or mere linking factors: the

holomeros are *parts rising to the power of the whole.* These are privileged places, where the rule of the novel appears as exception. Under the circumstances, a critic must be most careful not to confuse them with the common places of the text or with those parts where the exception is taken for the rule. Secondly, the method used in the book rests on the idea that mere induction is never sufficient: while it may lead us from this or that novel to *all* the novels written by an author, it will probably supply but very few clues for another, equally significant, route, the one leading from novels to the Novel, from individuals to the species. To induction one must then add deduction. Consequently, I built hypothetical models and used them to examine some real novels, as though the Novel came before the novels. Roland Barthes was even more emphatic in this respect. In his *Introduction à l'analyse structurale des récits (Introduction to the structural analysis of the histories)* he writes: „Que dire alors de l'analyse narrative, placée devant des millions des récits? Elle est par force condamnée à une procédure déductive; elle est obligée de concevoir d'abord un modèle hypothétique de description (que les linguistes américains appellent une théorie), et de descendre ensuite peu à peu, à partir de ce modèle, vers les espèces qui, à la fois, y participent et s'en écartent: c'est seulement au niveau de ces conformités et de ces écarts qu'elle retrouvera, munie alors d'un instrument unique de description, la pluralité des récits, leur diversité historique, géographique, culturelle" *.

As for the subject, I must say that this essay is equally concerned with classifying the novel and with studying it genetically. I think I was able to find in the mode of social behaviour an *analogon* of the aesthetic behaviour of the novel: the literary structure shows similarities to the social structure, and

---

* What should one say, then, about narrative analysis, confronted with millions of stories? It is indeed condemned to follow a deductive process; it must first work out a hypothetical model of description (which American linguists have termed a „theory") and then to descend gradually from this model to the several species, which both participate in and depart from it: only at this level of conformity and departure can narrative analysis, provided now with a single means of description, detect the plurality of the stories, their historical, geographical and cultural diversity.

Scanned with OKEN Scanner

it makes perceivable an evolution which is, generally, the same.

Thus we can note — with no other comment as yet — that *the personal dictatorship of the classic novelist over his characters (his particular rhetoric strategy) may be regarded by analogy with the pressure exerted upon the individual by the norms of the social community in the rising period of the bourgeoisie.* This strategy will change slowly, imperceptibly, with the social relationship, and the individual's mind conceivers the idea that he is oppressed and, later on, manipulated by the community. Just like the individual striving to resist this manipulation, the characters of a novel strive to assert their free will and respective personalities against the will — for long a discretionary one — of the author.

The starting-point of my hypothesis is T. W. Adorno's well-known analysis of Western capitalism, from its revolutionary to its hyperindustrial stage, which helped him to discern similarities between the social process and art (as illustrated by music) *(Klangfiguren* and *Einleitung in die Musiksoziologie).* Adorno writes that owing to the euphoria of the rising class the supra-individual values are not felt as oppressive from the beginning and in every case. The German critic discovers, the echoes of this enthusiastic submission of the individual to a totality („the aspiration for that totality in which reason and freedom are guaranteed"), for instance, in Beethoven or in the proposition of Hegel, the thinker of that optimistic period : „The man of reason must submit to necessity." *Das Ganze ist das Wahre :* Adorno says that such a statement was impossible in the following period, and that a philosopher receptive to the oppression of the individual's conscience by the mature bourgeois society would have put it the other way round. He is right to connect the Hegelian view with the triumphant caracter of the revolutionary bourgeoisie, which gives the individual a feeling of unshakable strength and forbids him to rebel, once he is past the years of humoral youth : the „philosophy" of adulthood calls for renunciation of revolt. Commenting on another idea of Hegel's, V. Shklovski *(On Prose)* notes that about the middle of the nineteenth century, when post-revolutionary disappointment reaches the souls, the characters come to know fear, despair, suicide. The happy marriage which formerly resolved all is no longer taken seriously. The „protection" afforded the in-

Scanned with OKEN Scanner

dividual by his social group is felt as oppression. „The capitalist world still seems to be strong, yet inwardly it is disavowed", writes Shklovski. This inward disavowal Adorno manages to discover, through a detailed technical analysis, in Brahms, in the imperceptible cracks found in the ample and, apparently, so Beethovenian tonalities of his music, where one can already discern the early signs of rebellion against the coercive totality.

To go back to the novel: the „struggle" between individuality and sociality, which in Ion Slavici's novel *Mara*, for instance, transfigures, on the conflict plane, a real social situation, can also be detected, analogically, on the plane of narrative rhetoric. Just as the community readmits the dissidents Persida and Natl, once their adolescence crisis is over, the characters' voices, their thoughts and feelings — rendered in the indirect free style — are gradually engulfed, absorbed into a single, supra-individual voice whose role as a collective moral tribunal („village opinion") is to make a final evaluation of the facts. In Slavici's novel the *aesthetic* structure and strategies reflect an agreement between the particular and the general, similar to that discernible on the plane of the *real human* structures and strategies that its content is meant to transfigure. Twenty years later, the signs of disagreement are clear enough in the work of Liviu Rebreanu. The solution of the social conflict is tragic both in *Ion* and *Pădurea spînzuraţilor (The Forest of the Hanged)*. These are echoes from another period, in which sociality no longer can peacefully integrate the individuals. In *Ion* the „guilt" is still ascribed to the individual, who has infringed the collective moral code, but in Rebreanu's next novel it is clearly related to the values of the oppressive social group. The structure of these novels reflects the change worked in the author's outlook. In *Ion*, while the monolith of the author's view has remained intact, the orderly, systematic narrative manner is already stifling an obscure, violent, passionate psychological background. *The Forest of the Hanged* contains the first attempt, in Romanian literature, to relativize the standpoint according to the characters' psychology (the *point of view* of Henry James). The social disagreement resembles the stylistic, even though the artistic structure lags behind; nonetheless, it senses the change, like a sheet of water that ripples with the first whiffs of a storm-bringing wind. The analogy should not be interpreted

Scanned with OKEN Scanner

in a mechanical way, and I deliberately chose these instances where it works only approximately, so as to suggest that one has to do here, in Roland Barthes's words, with „hypothetical models of description", rather than with perfectly scientific models. But, as we shall presently see, they are quite satisfactory.

Now we can attempt to build the artistic and rhetorical model of the traditional novel. (We shall still call it such only in this paragraph.) It generally refers to the novel characteristic of the latter half of the eighteenth and of the first half of the nineteenth century. (This type of novel would reach its climax in Romania only in the 1920s.) It depicts a homogeneous, rational world, in which the values of the community can include the individual values; the morality of all usually triumphs over the morality of one person (or, rather, the morality of the individual is at one with that of the community); the character is actually a character, i.e. a relatively stable entity, regardless of the action in which he is involved and which validates or invalidates him without, however, changing him fundamentally. „En littérature comme en méthaphysique", writes Claude Edmonde Magny in *L'Age du roman américain*, „le XIX-e siècle croit encore à la possibilité d'atteindre une vérité absolue, universelle, valable pour tous les hommes." * Under the circumstances one will readily understand the „auctorial" form of this novel: an omniscient, omnipotent author is a kind of supra-individual judge, unchallengeable and authoritative; yet this seeming objectivity conceals a repression of the multiple individual which would later on be as painful to the author as repression by the community is to the individual. For the time being, however, the novel responds to the ideals of a confident age and is a creator of mythology. It is still a young, virile, unrefined species. It prefers deeds to psychology, epic action to analysis, although its supreme wish is to create an illusion of complete life. Its world is coherent, its vocation is authoritative. The author takes his characters in hand (and holds them tightly, as Rodin's *The Hand of God* holds the piece of matter). As creator he can only make the sacrifice of not revealing himself fully in his creation, in which he is however present, from the

---

* In literature, as in metaphysics, the nineteenth century still believes in the possibility of attaining an absolute, universal truth valid for everyone.

Scanned with OKEN Scanner

firts line to the last, through his full knowledge of the destinies, souls and solutions. When he begins to write his novel, he already knows how he will end it. Sartre denounced this manipulation in the well-known text in *Situations I* against Mauriac (about *La Fin de la Nuit)*: „Why this serious, diligent author did not reach his goal? Because of an excess of self-pride, I believe. He wanted to ignore — as, in fact, most of our authors do — that the theory of relativity applies fully to the world of the novel; that in a true novel, as in Einstein's world, there is no place for a privileged observer and that, in a novel system, just as in a physical system, there can be no experience enabling one to find out if the system is in motion or at rest. M. Mauriac preferred his own person. He chose divine omniscience and omnipotence. But a novel is written by a man for men. Under the eyes of God, which pierce the appearances without stopping at them, there is no novel, no art, for art lives on appearances; God is no artist; neither is M. Mauriac." It should be added that under God's penetrating eyes there is art, there is novel: the classical one. În *Noua structură și opera lui Marcel Proust (The New Structure and the Work of Marcel Proust),* Camil Petrescu expressed the same idea prior to Sartre. The traditional novel — in which *He* is always *I*, the narrator is the author himself — places the illusion of life above that of art. The author being God, his work is a Book of Genesis. The *Doric* of the novel (as we shall refer to it henceforth, using a metaphorical term, as well as the next one ascribing, however, to both a different meaning) belongs to an early biblical age and to a demiurge as impassible as the Creator.

The *Ionic* of the novel means psychologism and analysis, and reflection begins to restrain life itself. It has been noted that reflection in the classical novel is only of a moral nature: an ethical distance between the author and his characters, between the infallible Deity and his fallible creatures. In the new novel reflection is global and of an artistic nature, for the new novel has lost its hope of illusion and has begun to believe in authenticity — a magic word found in Camil Petrescu, Anton Holban, Mihail Sebastian, or Mircea Eliade. Analysis and confession have driven out creation. From an objective narrative, the novel sometimes turns into a diary. Thibaudet, for

Scanned with OKEN Scanner

instance, included Gide's novels in the formula of the „personal novel", whose author cannot transcend his own biography. Only apparently, of course, for no character of Gide's, Holban's or Pavese's is actually Gide, Holban or Pavese himself. Flaubert was able to say, „Madame Bovary, c'est moi." The new novelist of the thirties, on the contrary, always exists, objectified, in a character : *I* is always *He*, the writer is always the narrator. The author has been dethroned and replaced by the narrator, and the prerogatives of power have devolved on the characters. The central authority has lost its strength, dividing, as King Lear did, its kingdom among its sons-in-law (whom Henry James would have called „reflectors"). They are now the ones who rule, while the old monarch, a poor decorative shadow, wanders uselessly through a divided realm, received with visible displeasure or sent away with disgust by this or that of the smaller kings. The kingdom has disintegrated, and so has the outlook. The common morality has been replaced with an individual one ; the character has again found his pride, which formerly was the author's appanage. The psychological concrete tends to do away with the character, and the outward historicity is turned into a vivid, contradictory temporality. Sociality gives way to intimacy. The problems of the new character are no longer those of a Rastignac, Dinu Păturică, or Ion, for he is less intent on getting himself into the world than on getting the world into himself, on making it his own. He is engaged in a *recherche du temps perdu* and, at the same time, in a search for his own identity. His experiences, erotic or spiritual, are opposed to the world. He is a lonely, isolated, frustrated man who conquers through the vanity of his ego. Rastignac was a fighter ; Proust's hero is a contemplator. Instead of coming to grips with Paris (that is, the world), he wrestles with his own passions and ideals (that is, his own being). An open form of confession is preferred to a closed form of narrative fiction. The illusion has been reversed : it no longer involves the creation of a coherent self-contained world, but suggests the incoherence of an intimacy, as in Augustin Buzura's *Absenții (The Absent Ones)* or in Alexandru Ivasiuc's *Cunoaștere de noapte (Night Knowledge)*. These novels seem to have been written as the action progressed ; they are confessions rather than serene creations. Temporality has been subjectivized, it is an expe-

Scanned with OKEN Scanner

rience of life instead of a mere framework. A free, multiple, contradictory form has replaced the exclusive formula of domination and oppression.

However, the cycle does not end here, symmetrically: after the primary, energetic age of the Romanian Doric and after the feminine, interiorized age of the Ionic, the *Corinthic* must follow. In building this third model we must include a historical parenthesis. The climax of European psychologism being found in Proust's *oeuvre*, intellectualism continues through Gide, Papini and Huxley until about the middle of the twentieth century. Both trends reflect an individualistic, aristocratic age, which necessarily became obsolete after the First World War, at least in Europe generally, though not in Romania, where the Ionic period of the novel fully asserted itself only in the 1930s. But, through the prophecies of Naphta (Thoman Mann's well — known character) the sense of change is much older, and among the contemporaries of Holban and Eliade are not only Gide and Pavese, but also some novelists who became popular one or two decades later and who tried to find moral and aesthetic solutions to the crisis traversed by the world. Burdened by a feeling of historical tragicalness, aware of the limitations of bourgeois individualism and sensing the danger of invasion by vast social forces that might plunge the world into a new „dark age", they all appear to be torn between contraries. They respect the spirit of the culture in which they were formed, while attempting to create another. They are nostalgic reformers. One constantly feels their attachment to the dominant European values of the last few centuries: in their cult of heroic reason served by Camus tot the very end („We have also learnt that despite what we sometimes believe, the spirit is helpless against the sword, but the spirit joined to the sword will always vanquish the sword drawn for the sword's sake"); in the pedagogic and rigorously intellectual Castile of Hesse's *Das Glasperlenspiel*; in the almost ecstatic serenity of Father Lampros meeting terror and death in Ernst Jünger's *Auf dem Marmorklippen*. One might say that they are divided between the utopia of a rediscovered humanism and the cruelty of hopelessness. The former group includes Thomas Mann, Camus, Jünger, even Malraux; the latter is illustrated by Kafka, Svevo, Musil, Canetti. The latter proves, certainly,

Scanned with OKEN Scanner

the more radical : Musil's caricatural Kakania, Kafka's absurd castle, or the symbolic burning, in *Blindness*, of a modern library of Alexandria. The formes is, perhaps, the more complex, for it more clearly reveals the mixture of nostalgia and lucidity, of faith in the original values of the bourgeoisie (liberty, equality, fraternity) and realization of their inadequacy : Naphta versus Settembrini. Mann's solution too is essentially pro-bourgeois, and so is Camus's. The seven-towered citadel evoked at the Lübeck meeting in 1926 is the symbol of bourgeois urbanity and spirituality, a constant haven, in Thomas Mann's view, for the artist oppressed by an irrational history. This ideal city is paralleled in Jürgen by the Rauten cloister, a kind of Telem monastery if we recall Rabelais, in the herbarium of which the botanist-knights take refuge when attacked by the Great Forester's lemures. True, they eventually leave the cloister, but Jünger's solution remains, up to *Heliopolis* at least, a matter of aristocratic individualism, of the spirit rejecting the sword, of Lampros instead of Braquemart. Typical of the contradiction implied in this lucid-nostalgic outlook is the utopian heroism of Malraux : in *Man's Fate* and *The Conquerors* the revolution preserves heroism, a valued flower of individualism, in an age when history is made by the masses.

A morality — as we defined it — which is again communalistic calls for a similar kind of aesthetics. It helps to explain the anti-psychologism of this literature, the discarding of the character, i.e. of the individual with a biography of his own (replaced by Musil's *featureless man*, by Kafka's nearly anonymous K., or by Canetti's *one-dimensional man)*; it helps to explain the allegorical generality or the negative-ironical forms of the narrative, the expressionist satire, the symbols and myths characteristic of the *Corinthian* in the novel. Claude Edmonde Magny thinks that the psychologism of literature between 1914 and 1932 reflected the tastes of a middle bourgeoisie capable of self-analysis and cultured enough to be always able to find something to say about itself as a distinct interiority. But with the penetration into the novel of lower social classes, lacking culture, easy expression and, after all, moral reflectiveness, psychologism clearly reveals its sterility. And this penetration is quite visible, for instance, in the American novel. Unlike the Europeans, whom the tradition of the genre keeps within cer-

Scanned with OKEN Scanner

tain bounds, Americans have a far more democratic mentality. Before being authors they have been workers (in and out of employment), bricklayers, longshoremen. Their school is the school of life, whereas the Europeans' is an ivory tower. European writers will often live among writers, as knights formerly lived among knights, and observe a special code of norms; American writers live among the common people. With Steinbeck and Dos Passos the method of novel became non-psychological, having as its object a human multitude rather than distinct individualities; and if one may notice instances of a moral conduct, reflected in the gestures, it is not at all certain that beyond lies a unified psychology that can account for them. When Dos Passos undertakes a psychological analysis in his *U.S.A.*, he does it in the third person, unlike the psychological realists, who preferred the introspective first person, and the naturalists, who believed in the truth of man's soul. The psychology of his characters consists of clichés and convention, „d'une trame d'opinions convenues, qu'ils ont reçues telles-quelles du groupe social auquel ils appartiennent et qu'ils traduisent normalement dans le vocabulaire de ce groupe". * The socially conditioned reflex is substituted for individual psychology, and there is, in a way, a return to Zola. Man is a function — of the Environment, of Sex — rather than a substance; a robot rather than a living being. But, unlike the naturalists', unlike Zola's, the characteristic outlook is parody-like, caricatural here. The author has reconquered the power once conceded to the characters: the Corinthian reflects a new form of domination, similar to repression. The characters look like mere puppets, handled by an author whose supreme vocation is play. The naturalist narrative was earnest; the Corinthian is, in this sense, ironic: a playful God *rebuilds* the world. This type of novel is one of lost ingenuousness. We no longer have the sublimity of primordial creation, but a mere substitute, as after the Deluge. The novel becomes a kind of Noah's Ark, laden with poor creatures that have managed to escape being drowned: a world of survivors. The irony is sometimes tragic, filling the novel with every form of the grotesque, burlesque and caricatural.

* Of a fabric of accepted opinions, which they have received as suck from the social group to which they belong and wich they naturally render in the vocabulary of that group.

Scanned with OKEN Scanner

The main sources of the Corinthian should actually be looked for in the allegorical and satirical „novel" of a Rabelais or Swift.

Of the three stages in the history of the bourgeoisie and of the bourgeois realistic novel, the first two are distinct enough in Romania too: triumphant sociality and the age of individualism and interiority. Let us sum up in a few sentences. First came the illusions: a world creating its own mythology along with its material and spiritual background. The Doric novel is a creator of myths, and so is the rising bourgeoisie. The social form is not felt as oppressive by the historical individuals, neither is the author's manipulation of his characters. Later on the doubt emerges: the energy of the class wanes gradually, contemplation and introspection increasingly replace the spirit of enterprise. The Ionic novel is the product of this dreamingly lucid age which places the revelations of interiority above the delights of action. The individual feels the oppression of the world and tries to rid himself of its constraints; the character rejects the author's tutelage, asserting an identity he had not had before. In Romanian literature the transition from the Doric to the Ionic took place in the late 1920s, when our bourgeois society had consolidated its institutions, and the novel reached the climax of its first age. It would be as wrong to think that one form clearly replaced another (things do not happen that way in society or literature) as to think that one formula is better than another. It is useful to remember this, although few people would imagine today (as Percy Lubbock did in his *Craft of Fiction* in the thirties) that a „dramatized" narrative is preferable to all others, and even fewer that consistent use of a method is bound to have better results than changing it. The Doric novel slowly declined in the following decades, while continuing to be an institution too viable to be simply discarded. It was safeguarded by the very respectability that it had acquired in the course of time, by the impression of oldness and stateliness that it created. The grandson of the nineteenth-century *parvenu* had become a man of note in the twentieth. One explanation of the preference for this type that many readers will show even today may be found in a paraphrase of Marx's well-known statement about the presentness of ancient works of art: humanity finds in the Doric illusion

Scanned with OKEN Scanner

a necessary mythology, of the kind that teenagers look for in naïve adventure stories. A child lies asleep in every grown-up reader. An adult's need for strong, resolute Heroes who can influence Fate and make their own destinies spiritually resembles an adolescent's need for wonderful men and situations. In this respect Julien Sorel plays the part of the Count of Monte Cristo. The average reader finds it easier to identify himself with such heroes, his imaginary life is fuller of emotion in their rational, homogeneous world — which makes up for the real one, often illogical and oppressive — than in that of Joseph K. or of Canetti's sinologist, who appear to him as having been reduced to the condition of helpless cogs in the Great Machine. With these latter characters he will not identify himself — although They are He — for the modern authors' lucidity divests him of all illusions and confronts him with a too harsh reality. The question of the disappearance of the Doric novel actually poses itself in this way: Can we consider that a literary type has had its day when it no longer produces anything but epigonic works? Which is, in Romanian literature, the last non-epigonic Doric novel? Hard to say. Valuable novels of this type are still written today and probably will be written in the near future as well. The explanation lies in the fact that this first form of the genre in the modern world maintains its vitality through the faithfulness of a public that accepted it (indeed, almost adopted it) a century or a century and a half ago. When the new, Ionic, novel tried to assert itself, the public became divided. Most of them remained in the Doric party, while a certain minority defected to the Ionic. The authors with the widest readership after 1930 were not reformers like Camil Petrescu and Hortensia Papadat-Bengescu, but Rebreanu (one of the great forerunners), or Cezar Petrescu and Ionel Teodoreanu, who did not reform anything and were content to follow the tradition. They wrote the best-sellers of the day, i.e. novels relished by the public and offering solid guarantees of stability. On the other hand, the Ionic novel was too weak to compete with it decisively, as if destined to die young. It had something of the eternally adolescent; and not so much in a precursor like Ibrăileanu as in a late succesor like Alexandru Ivasiuc. Its lucidity, scepticism, irony and intellectualism ensures

Scanned with OKEN Scanner

its success with some readers but compromise it with others, far more numerous, who wish to be fortified in their feelings and in their conventional attachment to the world, deluded if need be, but never brought to reason. Neither will the Ionic novel disappear, however, its relatively few readers making up for their small number by their absolute devotion.

Its entire process of development being retarded, the Romanian bourgeoisie came to know a fulgurant crisis, which it was hardly able to realize. This crisis (the preludes to fascism and totalitarianism, then the brief period of Antonescu's dictatorship, which put an end to the even briefer Iron Guard rule) was simultaneous with its stabilization as a class, after the First World War, in the recently unified national state. There can be no comparison with the social evolution in other countries, such as those which gave birth to the Corinthian novel of a Kafka or Musil. In Romania the social form was never felt so lastingly repressive as in the Habsburg Empire and could not result in a sense of alienation so profound as that felt in the hyperindustrialized nations where, as Adorno puts it, the manipulation of the individual takes on absurd aspects. No doubt, the form of the novel does not reflect mechanically some social form; it has its own evolution, like any other viable structure, which can turn it towards completely independent solutions. In a certain measure we realize this when finding, even before 1920, a prose-writer like Urmuz, whose miniature novels contain many elements of the Corinthian. Yet Urmuz did not win prompt appreciation, nor had he any following. Twenty years after his death, he was still regarded by G. Călinescu as a mere writer of witty farces. The Doric novel celebrated its great triumphs and the Ionic began to be recognized precisely in the decades after Urmuz's death, and were never hampered by a quite different literary experiment, which posed a threat, without touching them for the moment. The historical thread was not, however, broken. Other Corinthian elements than Urmuz's parody can be found in M. Sadoveanu's *Creanga de aur (The Golden Bough)* (esotericism); Mateiu Caragiale's *Craii de Curtea-Veche (Old-Time Libertines)* and G. Bălăiță's *Lumea în două zile (The World in Two Days)* (the allegory of existence); N. Breban's *Buna-vestire (The Annunciation)* (political allegory); Romulus Guga's *Nebu-*

Scanned with OKEN Scanner

nul și floarea (The Madman and the Flower) and D. R. Popescu's *Vînătoarea regală (The Royal Hunt)* (moral allegory); Ștefan Bănulescu's *Cartea Milionarului (The Book of the Millionaire)* (myth). Lastly, as a little paradox, while the encyclopaedia of the Doric is relatively late, that of the Corinthian is very early: M. H. Simionescu's *Ingeniosul bine temperat (The Well-Tempered Ingenious)* seems to close in 1969 the historical parenthesis that Urmuz's prose pieces opened in 1920.

Translated from the Romanian by Florin Ionescu.

Scanned with OKEN Scanner

Lector : Z. ORNEA
Tehnoredactor : ION GHICA

Bun de tipar : 30.03.1983.
Coli ed. : 16,07. Coli tipar : 18,5.

Tiparul executat sub cd. nr. 5 031/1983, la
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICA BACAU,
str. Eliberării nr. 63.

Lucrarea este tipărită pe hîrtie fabricată
de I. H. Bușteni

Scanned with OKEN Scanner

De același autor :

LECTURI INFIDELE, 1966
METAMORFOZELE POEZIEI, 1968
CONTRADICȚIA LUI MAIORESCU, 1970
TEME, 1971
TEME 2, 1975
UTOPIA CĂRȚII (SADOVEANU), 1976
INTRODUCERE ÎN OPERA LUI ALEXANDRU ODOBESCU, 1976
TEME 3, 1978
ARCA LUI NOE, vol. I și II, 1980, 1981

MOMENTE ȘI SINTEZE

În seria „Momente și sinteze" au apărut :

FLORIN MIHĂILESCU — *CONCEPTUL DE CRITICĂ LITERARĂ ÎN ROMÂNIA, I, II*

ION LUNGU — *ȘCOALA ARDELEANĂ*

ION ROTARU — *FORME ALE CLASICISMULUI ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ PÎNĂ LA VASILE ALECSANDRI*

MIRCEA SCARLAT — *ISTORIA POEZIEI ROMÂNEȘTI, I*

ELENA TACCIU — *ROMANTISMUL ROMÂNESC, I*

ION ISTRATI — *BAROCUL LITERAR ROMÂNESC*

Lei 14

Scanned with OKEN Scanner